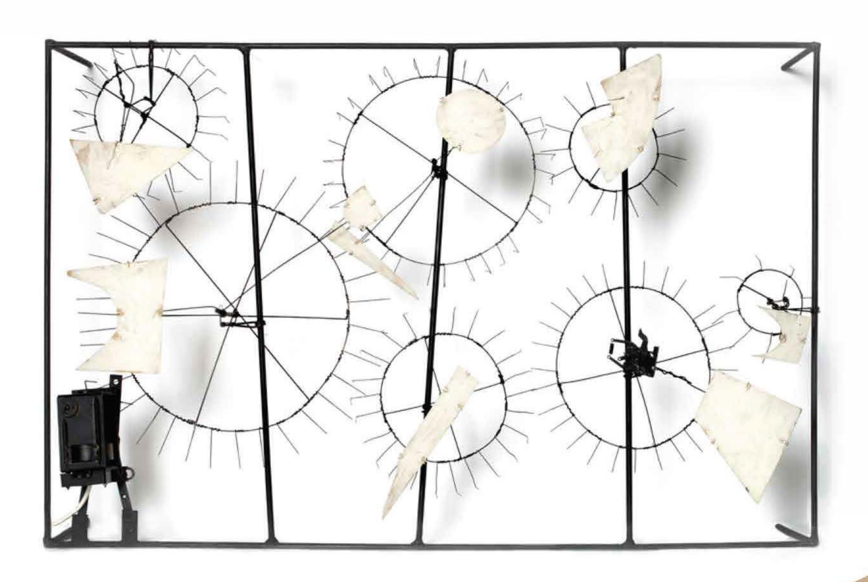
كارلوني و فيلو

النقد الأدبي



ترجمة
كيتي سالم



النقد الأدبي



يُوَزَّع مجّانًا مع العدد (139) من مجلَّة «الدوحة» - مايو - 2019

عنوان الكتاب: النقد الأدبي

المؤلف: كارلوني وفيلو. **ترجمة:** كيتي سالم

الناشر: وزارة الثّقافة والرياضة - دولة قطر

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية:

الترقيم الدولي (ردمك):

الإخراج والتصميم: القسم الفَنّي - مجلّة الدوحة

صورة الغلاف: Jean Tinguely (Swiss,1925 -1991), Elément Détaché III

كارلوني وفيلو

النقد الأدبي

La Critique Littéraire

Jean-Claude Carloni et Jean-Claude Filloux

ترجمة

كيتي سالم

مراجعة

جورج سالم

كتاب الدوحة

مقدِّمة

إذا أردنا أن نعرّف النقد الأدبي فهذا يعني تحديد الأهداف التي يضعها النقد لذاته، والمناهج التي يستخدمها. فلنكتفِ- أوَّلاً- بالقول إن النقد الأدبي يعتمد على فحص المؤلَّفات والمؤلِّفين؛ القدماء، أو المعاصرين، لتوضيحهم وشرحهم وتقديرهم.

نستطيع أن ندرس النقّاد بفحص مضمون مؤلَّفاتهم ومدى دقّة أحكامهم أو عمقها، أو الموهبة التي يبسطونها في التحليل، وفي الحديث، وفي فن المجادلة...

لكن هذا ليس بقصدنا الأساسي. إننا سنحرص، قبل كلّ شيء، على دراسة النقد باعتباره نوعاً أدبيّاً له قوانينه الخاصّة، ودراسة المؤلَّفات النقدية التي يمكن أن تكشف نهجاً صريحاً أو ضمنيّاً، وينجم عن هذا نتائج كثيرة تتعلَّق بموضوع كتابنا هذا، وحدوده.

1 - لقد عمدنا، قبل كلّ شيء، إلى دراسة كلّ من النقّاد المرموقين

في كتاباتهـم النظريـة، إلّا أننـا حاولنـا- قـدر الإمـكان- أن نقابـل النظريـة بالتطبيـق. ذلـك أن النقـد- بوصفه فنّـاً- يحتوي على كثير مـن الالتباس، لم يسـتطع حتـى كبار النقّاد أن ينجـوا منه: فقد يخفي ناقـد يعنى بالنظريات، في إِهَابِـه، ناقـداً انطباعيـاً بالـغ الاقتنـاع، أو أن يَنتُـج أفضـل شيء يـأتي بـه ناقـد متحمِّـس لمذهبـه، عن عـدم إخلاصـه لمذهبـه المزعوم.

عـلى كلّ حـال، إن النقّاد الذين سـنتحدَّث عنهم يجـب أن يعتبروا، قبل كلّ شيء، نمـاذج تُظهـر المشـاكل العامّـة التـي طرحهـا المنهـج في النقـد الأدبي؛ و- ربَّمـا- يـبرِّر لنـا هـذا الثغـرات الكثـيرة في هـذا الكتـاب. إذا أردنـا أن نعـدِّد كلّ النقّـاد (وخاصّـة المعاصريـن)، فـإن هـذا يقودنـا إلى أن نقيـم مجـرَّد جـدول دون مدلول.

2 - من بين مشـاكل المنهج، يبدو لنا أن أهمّها هي المشـكلة التي تطرح الأسـئلة الآتيـة: هـل يسـتطيع الناقد، كي يشرح أثـراً أدبياً ويحكـم عليه، أن يبحـث عـن أسـس ومقاييـس موضوعية في عقيـدة أو في علـم؟ وهل يجب عليـه ذلـك؟ أو هـل ينبغي- على عكس ذلـك- أن يبقى محصوراً في ذاتيَّته، ويعـترف بـأن النقـد لا يسـتطيع أن يتوصَّـل إلى أيّ تعيـين حقيقـي؟ وهـل يمكـن تجـاوز هـذه المعضلـة المغلقـة؟ إن الأجوبـة المختلفـة عـن هـذه الأسـئلة هـي التـي تشـكِّل مخطَّطنا الذي سـيكون منطقياً أكثر منـه تاريخياً.

إن بعضـاً مـن هـذه الأجوبـة، وبعضـاً مـن هـذه المناهـج، تسـتند إلى أسـاليب خاصّـة، إلى حـدّ مـا؛ لهـذا فسـندخل في تفاصيـل طويلـة بعـض الـشيء، لنعرضهـا، ونرجـو المعـذرة عـن الأخطـاء التـي تنتـج عـن تفـاوت طولهـا؛ فالأهمِّيّـة النسـبية التـي أعطيناهـا لـكلّ مذهـب لا تتعلّـق بفائدتـه الحقيقيـة، إنمـا تعتمـد عـلى تعقُّـده.

3 - ثمّـة نـوع مـن النقـد، لم نطرقـه بوصفه فنّـاً، وهو ما يسـمِّيه تيبوديه «نقـد الحركـة»: إنـه نقـد «الدعايـة الأدبيـة» التـي يقودهـا- عـادةً- كُتّـاب شـباب يحرِّضـون على نـشر أفكارهـم الجديدة، وذلـك بإقامة هجـوم عنيف عـلى كلّ مـا هـو ليـس مـن «جماعتهـم»، سـواء في الحـاضر وفي الماضي، أو بالدعايـة لآثارهـم الخاصّـة أو لآثـار رفاقهـم، ويُعَـبَّر عـن هـذا النقـد في

مناشير ومقدِّمات ومقالات تُنشَر في مجلّات حديثة.

وهكذ، نشأ نقد رومنسي، ونقد رمزي، ونقد طبيعي...، ثم تلا ذلك نقد يعتمد على «إعادة اكتشاف الأثر»، يشبه النقد السابق، وهو يعطي، من خلال الذوق المعاصر، رؤية متميِّزة، لكنها جديدة، وغالباً ما تكون خصبة لكتّاب مشهورين في الماضي، أو تبعث كُتَّاباً وقعوا (ظلمًا) في النسيان. وهكذا، تختلف دراسة براسيلاخ عن كورني كثيراً عن دراسة لانسيون، وإن موريس سيڤ المغمور، وجد نفسه، فجأةً، بعد ليل طويل، وقد أُعطِي أهمِّيّة فائقة. وهناك -أخيراً- النقد الصحافي المحض الذي يهتمّ بالأخبار الأدبية كاهتمامه بالأخبار السياسية والاقتصادية.

لايعني هذا أن نوعاً كهذا من النقد، يبدو لنا عديم الجدوى. فهو، إن كان يلعب دوراً مهماً في الحياة الأدبية ، يأتي بقليل من العناصر في عمليّة البحث عن منهج؛ لذا فإننا مضطرّون إلى دراسة المؤلَّفات النقدية التي تنشر على شكل مجلدات أو مجموعة مقالات، عندما تكشف عن موقف وعن منهج، لهما طابع خاصّ.

4 - إننا لم نبدأ دراستنا النظامية إلّا اعتباراً من القرن التاسع عشر. وبالفعل، إن النقد الأدبي لم ينشأ- بوصفه نوعاً أدبياً- إلّا قريب مطلع هذا القرن. كتب تيبوديه يقول: «قبل القرن التاسع عشر كان هناك نقّاد، لكن لم يكن هناك نقد».

ويبدو من الضروري أن نقدِّم لمحة تاريخية سريعة، نتابع- خلالها، شيئاً فشيئاً- ظهور أنواع النقد وعملية النقد في القرن التاسع عشر. إلّا أننا سنفتتح هذه الدراسة ابتداءً من القرن السادس عشر، وسنقتصر- كما في بقيّة الكتاب- على المجال الفرنسي.

الفصل الأوَّل

قبل أن يبدأ النقد

فنون شعرية، أم مقالات؟: إن ما نشره الفرنسيون، إثر الإيطاليين، في القرن السادس عشر، من شروح عديدة لأرسطو، لهي أقلّ صلةً بالنقد الأدبي منها بعلم الجمال. لكن، يجب أن نخصِّص قسماً خاصّاً لبعض الفنون الشعرية ذات موضوع أقلّ إبهاماً عما يبدو للوهلة الأولى، وهي النماذج الأولى لنقد المنازعات، وأشهرها «دفاع عن اللّغة الفرنسية، وتمجيدها»، الذي كتبه، عام 1949، جواشيم دو بيليه بِاسْم رفاقه «في الفرقة»، ليجيب على كتاب «الفنّ الشعري» لتوماس سيبيليه الذ ي ظهر في السنة السابقة:

إننا نجد فيه نقداً عنيفاً للشعراء الفرنسيين القدماء، وكذلك لشعراء مدرسة مارو، فهو كتاب نقديّ هجائي، بالإضافة إلى أشياء أخرى تضمَّنَها، وهو- أيضاً- نقد يدعم المدرسة الناشئة، لكن الأحكام

الـواردة فيـه مجملـة، وتكمـن قِيمـة هـذا الأثـر- خاصّـة- في الحَمِيّـة والحماسـة اللتـين يبديهـما المؤلِّـف فيـه.

كـما أن بعـض صفحـات مـن مقـالات مونتـاني، التـي نُـشِرت في أواخر القـرن، تعطـي مثـالاً عـن النقـد الإنطباعـي. في فصلـه «عـن الكتـب»، يعـترف مونتـاني بأنـه عاجـز عـن العلـم الحقيقـي؛ وذلـك بسـبب الكسـل وعـدم التـلاؤم الطبيعيَّيْن، ولا يسـعى إلّا كي يعطـي انطباعـات ذاتيّـة محضـة، تركتهـا لـه الكتـب التـي قرأهـا. فهـو يظهـر كقـارئ هـاو للـذات، وإنسـانيّ معـاً، يبحـث في القـراءة عـن المتعـة وعـن المعرفـة العميقـةً لذاتـه وللإنسـان، يقـول: «إننـي لا أبحـث في الكتـب إلّا عـما يعطينـي لـذّة، مـن خـلال تسـلية شريفـة، أو إذا درسـت فـإني لا أطلـب إلّا العلـم الـذي يبحـث في معرفـة النفـس، والـذي يعلِّمنـي أن أُحسـنَ المـوت، وأُحسـنَ العيـش». وهو يشـير، في هاتـين المقولتـين، إلى المؤلَّفات التي يفضّلهـا، مبيِّنـاً أسـباب اختيـاره. إن هـذا النمـوذج مـن النقد، الـذي يمدّنا بالمعلومـات عمَّـن ينقـد أكـثر مـما يعلمنا عن الأثـر الذي يُنقَـد، قد وجد- منـذ القديـم- أنـه يذكّرنـا بـكلٍّ مـن: بجـول لومـتر، وأناتـول فرانـس، مـع فـارق مهـمّ بالنسـبة إلى مونتـاني الذي لا يقـوم، هنا، بأيّ عمـل نقدي. أمّا أن يتَّخـذ مونتـاني، مـن النقـد أو مـن سـواه، مهنـة، فـذاك أبعـد مـا يكـون عـن ذهنه.

نسـتطيع، إذن، أن نقـول: إن القـرن السـادس عـشر لم يـأتِ بـشيء مهـمّ إيجـابي، في المجـال الـذي يهمنـا، لأن هـذه الفـترة قـد شـغلت عـن النقـد بالخلـق والعمـل وارتيـاد أراضٍ جديـدة، فلدينـا، مـع مالـيرب «وتعليقـه عـلى ديسـبورت»، الفحـص النَقدي لأثر أدبي. أمّـا بوصفه كتاباً نقديّـاً، فهـو هزيـل جـدّاً، وركيـك أيضـاً. إنـه يخبرنـا عـن نظريّـات مالـيرب في مـادّة اللّغـة والعـروض، أكـثر بكثـير مـما يخبرنـا عـن مزايا ديسـبورت والمآخـذ التـي أُخِـذت عليـه.

مقالات وخصومات: أمّـا في القرن السـابع عشر فقـد انتظمت الحياة الأدبيـة، وبـدأ وضـع الكاتـب يتبلـور، ويصبـح لـه مهنـة مسـتقلّة أكثر مما

كان عليه فيما مضى؛ إذ سيطرت مشكلة القواعد على النقد حتى عام 1660، تقريباً. إن النقّاد المحترفين والكُتّاب أنفهسم كانوا على اتّفاق على أن هناك جمالاً مثالياً ثابتاً توصّل إليه القدماء، إذا ما طُبِّقت بعض القوانين التي نجدها لدى أرسطو أو لدى مفسِّريه الإيطاليين وغيرهم، حين يعبرون، على هذا النحو، في مقالاتهم العلمية، عن أفكار عقائدية ضيِّقة قاسية. وإن المقدِّمات والكتب النظرية لهؤلاء «النظاميين»، ليست إلا آثاراً نقديّة. ولكن، يمكن الحكم باسْم القواعد على قيمة الكتب أو المسرحيّات التي تظهر. وبما أنهم لم يكونوا متَّفقين على تطبيق القواعد، فقد نتج عن ذلك مشاحنات عنيفة، واتَّخذ النقد، في أغلب الأحيان، شكل الهجاء. وتعدّ الخصومة حول مسرحيّة «السيِّد» من أشهر هذه المعارك. إلّا أن خصومات أخرى قد نشبت: خصومات مضحكة لمن يدَّعون المعرفة، أتاحت المجال لظهور مجموعة من الأهاجي، حيث اختلطت الإهانات الشخصية بالشواهد العلمية. إلّا أننا يجب أن نفرد مكاناً خاصّاً لمقالات كورناي، ودراسته عام 1660، حيث يفسح الدفاع الشخصي مكاناً لآراء مهمّة، يمكن لناقد حديث أن يستفيد منها حتى الآن. إننا نجد فيها دراسة تقنية للمأساة، كتبها رجل ضليع عرف المشاكل الواقعية التي يطرحها فنّه.

النقد النزيه: نستطيع أن نقول: لقد وُجِد نقّاد، بالرغم من عيوبهم وتصلُّبهم وعدم خبرتهم؛ فبعد عام 1660 وجد كثير منهم، لكن حدّة «النظاميِّين» سيفتنها ذوق الكلاسيكيِّين الحقيقيِّين الأكثر رهافة، وهكذا سيتَّجهون نحو نقد لا ينحو، بقسوة، نحو «الإطلاق» حيث سيحتلّ «فنّ الإرضاء» والذوق الرفيع والذي «لا أعرف ما هو» المرتبة الأولى، وستفقد الخصومات الأدبية تحذلقها، مروراً بحلقة الفقهاء الخاصّة، حتى معرض الساحة العامّة والصالونات، وسيطلب الكُتّاب المشهورون حكم الجمهور الواعي.

إن راسين، في مقدِّمة مسرحية «المرافعين»، يسخر من الذين «خافوا ألّا يضحكوا وفق القوانين». هكذا نشأ ونما، في الصالونات،

«نقد شفهي»، ونقد «مدرسة النساء» يعطينا فكرة عنه.

يبقى النقد المكتوب أكثر منهجيّةً، حين لا يتحوَّل إلى هجاء شخصي. وبوالو، في الأقسام الأدبية لكتابه «الهجاء»، يبدو هجَّاءً أكثر منه ناقداً، فهو نفسه يعترف أنه لم يقرأ بعض المؤلَّفات التي أدانها بقسوة شديدة. ويتغيَّر اسم ضحاياه من طبعة إلى أخرى، حسب مزاجه؛ وإذا كان قد اعتبر «فاريه» يشبه دعامة حانة، فذلك بسبب القافية، وغالباً ما تحتاج أحكامه إلى المبرّرات، و- على العكس- إن دراسته لـ «حوار أبطال الروايات»، و(دراسته للجوكوندا)، حيث يدافع بوالو عن لافونتين ضدّ الشاعر بويون، يعتبران نقداً حقيقياً. يبني بوالو حكمه على نظرية يمليها عليه الذوق السليم. إن القبول الشامل لهو ضمان أكيد في النقد، كما أن الموهبة ضرورية للكاتب كضرورة القواعد؛ ويجب أن تراعى قوانين اللياقة، والمحتمل، وأن يبقى الأديب أميناً للعقل وللطبيعة. على وجه العموم، على هذه المبادئ (وهي ليست بجديدة بالنسبة إلى هذه الفترة) يستند كتاب «فنّ الشعر» وهو ليس حصيلة أفكار عامّة بمؤلَّف نقدي: إن كلّ ما يمكن استخلاصه منه، لهو بعض المعارف المجملة جدّاً الملطَّخة بالأخطاء والممزوجة بتاريخ الأدب وبمديح لموليير، باهت في أعيننا.

إن أهمّ حدث جديد، في تلك الفترة، هو اختراع الجرائد. بدأ قبل ذلك شابلان، وغيه دو بلزاك الصحافة الأدبية برسائلهما، ونشأت الصحافة الأدبية المحض مع جريدة «العلماء» التي أسَّسها، عام 1665، دونيز دو سالو، حيث نجد تقارير موضوعية، إلى حدّ ما، عن الكتب الحديثة. كما كتب لوريه في جريدته المقفّاة التي تحمل اسم «المُلهمة التاريخية»، «أصداء» عن المؤلَّفات المأسوية الأولى. وأخيراً، ظهرت، عام 1672، جريدة «المركور كالان - le mercure galant». لصاحبها دونو دو فيزه، وقد قرَّرت- إلى جانب شعارات أخرى- «أن تحكم على كلّ ملهاة جديدة، وعلى كلّ كتاب يصدر في الغزل». وهكذا، ظهر النقد الصحافي الذي يخلق حياة النقد.

الروح «الحديثة»: إن الخصومة بين القدماء والمحدثين التي انفجرت عام 1687، هي حدث مهمّ، لا في التاريخ الأدبي فحسب بل في تاريخ النقد. فعلاً، إننا نجد، إلى جانب الأحكام المتناقضة التي أصدرها كلٌّ من الطرفين، في حجج أنصار المحدثين، أفكاراً تحمل بذور تغيُّر النقد[1]. إن النظرية الحديثة تستند إلى فكرة التقدُّم وعمومية العقل.

1 - إننا متفوِّقون على الأقدمين، فقط، لأننا أتينا بعدهم، وأن الفكر الإنساني في تقدم مستمرّ، و- كذلك- لأن الطرق الفنيّة التي تستند عليها الفنون في تحسُّن مستمرّ.

2 - إن الذوق متغيِّر وتعسُّفي، ويجب ألّا نأخذ نزواته بعين الاعتبار، بل- على العكس- يجب أن نصغي إلى صوت العقل الذي هو عامّ ومطلق، فالعقل، إذن، يدين القدماء، وإن أولى هذه الأفكار تشكِّل منطلقاً سينتهي، مع الزمن، بأن يغيِّر النقد: إن أشكال الفنّ تابعة للعصر الذي تتفتَّح فيه، ولا يمكن الحكم بطريقة واحدة على مؤلَّفات من عصور مختلفة، وإننا نجد، عند فونتنيل، فكرة تأثير المناخ على إنتاج الفكر الإنساني، وإن لمن المؤسف أن الفكرة الأولى قد أدَّت إلى نتائج متعارضة: لقد اقتصرت على تبديل العقائدية القائمة على السلطة بعقائدية عقلانية، يمكن الحكم، من خلالها، على الأعمال الأدبية، وفق نظرية للجمال مجرَّدة ومطلقة.

إن بوالو، بطل القدماء، عقلانيّ كفونتنيل، لكنه فنّان، وهو- لذلك- يدافع عن قيم للذوق، لم يحسب لها فونتنيل حساباً. إلّا أنه- مع الأسف، كي يدعم نظريَّته- اضطرّ إلى أن يلجأ إلى حجّة السلطة القديمة قائلاً: «ليس هناك إلّا إعجاب الأجيال الآتية التي يمكن أن تفي المؤلَّفات حقّها». هناك، إذن، ذوق سليم صالح لكلّ الناس ولكلّ الأزمنة. ويكفي كي تعرف- إن كنت تحكم وفق الذوق السليم- أن ترى

(1) انظر: فونتنيل، «استطراد عن القدماء والمحدثين». وانظر: بيرر «موازنة بين القدماء والمحدثين».

إن كان حكمك يتَّفق مع حكم الأجيال السابقة، بالإجماع. وهكذا، إن القدماء والمحدثين قد اتَّفقوا ليصلوا إلى مقياس موضوعي للحكم. يجد فونتيل هذا المقياس في العقل، وينحّي كلّ ما له علاقة بالخيال، لاسيّما الشعر، (يجده بوالو في التقبُّل العامّ)، وتقتصر مشكلة هذا المقياس على معرفة المدّة اللازمة ليثبت صحَّته.

مع ذلك، ابتدأت العقائدية تنهزم أمام غزارة الأفكار التي طبعت نهاية حكم لويس الرابع عشر، ولقد أظهر لابروير، وهو من أنصار القدماء، في مقاله عن تيوفراست، وفي الفصل الأوَّل من كتابه «الطبائع»، كلاسيكية أكثر مرونةً وأكثر تفهُّمًا من بوالو، كما أن الفكر التاريخي قد توفَّر لديه بخاصّة، فنحن نجد عنده معنى تطوُّر اللّغة والذوق والمشاعر.

ورغم اعتقاد لابروير بوجود ذوق شامل ومطلق، لديه حسّ بالنسبية، يسمح له أن يقدِّر مؤلّفي القرون الوسطى والقرن السادس عشر، بإنصاف أكثر من سابقيه. وليست أحكامه نظرية محضة، بل إنها تقوم على انطباعات شخصية عفوية، ولابدّ من أن نشير، أخيراً، إلى أنه يحرص على أن يشرح أكثر من أن يحكم.

إن رسالة فينيلون للأكاديمية (التي طبعت عام 1716)، تعطينا مثالاً آخر على كلاسيكية أرحب. فمخطَّط المؤلف عقائدي، بلاشّك؛ إذ كان يسعى، بين أشياء أخرى، إلى أن يضع الخطوط العريضة للبلاغة وللشعر، كما أن هناك مقالات عن المأساة والملهاة والتاريخ. وهكذا، إن الأحكام عن مؤلَّفات ديموستين، وشيشرون، وفرجيل، وهوميروس... وغيرهم، أُعطيت، على سبيل المثال، لتشرح نظرية عامّة عن مختلف الأنواع الأدبية. ولا يحتوي الفصل عن التاريخ إلّا تعداداً للأخطاء التي وقع فيها مؤرِّخو الماضي، والتي يجب على مؤرِّخي المستقبل أن يتجنَّبوها؛ فالموضوع يدور، إذن، حول «نقد الأخطاء»، وهو نقد عقيم، ركد فيه عدد كبير من النقّاد الفرنسيين أمداً طويلاً. لكن هذه العقائدية الظاهرية لا يمكن إرجاعها إلّا إلى عادات العصر، والظروف

نفسـها التـي رافقـت هـذه الرسـالة. في الواقـع، إن نظريـة فينليـون (التي يمكـن تلخيصهـا بكلمتَـيّ «البسـاطة» و«الطبيعـة») ليسـت إلّا تعبـيراً عما يؤثـر فينيلـون شـخصياً، إنهـا لا تسـتند إلى السـلطة، ولا إلى أ يّ مذهـب عـامّ؛ فالأحـكام التـي أصدرهـا، وهـي أحـكام تـدلّ عـلى ذوق مشـوب بـشيء مـن الحيـاء، وعلى إحسـاس قويّ بالشـعر، قـد عُرِضت كسلسـلة انطباعـات ذاتيـة. إن فينيلـون قـد مَثّل، إذن، على غـرار لابروبير، وإلى حَدّ مـا، نقدَ المسـتقبل.

كانـت الحركـة الحديثـة تسـعى، بعقلانيَّتهـا وبتفضيلهـا الفكـر عـلى الفـنّ، إلى أن تنفـي الشـعر، وتجعـل مـن العقـل الحاكـم الوحيـد في موضـوع النقـد الأدبي. وكتـاب «الخواطـر النقديـة» لدوبـوس (1719) يحـوي ردّة فعـل ناجحـة لخلـق النقـد الـذي يعتمـد عـلى الشـعور. إن العمـل الفنّـي، بالنسـبة إلى المؤلِّـف، لا يمكـن الحكـم عليـه بالعقـل بـل «بالقلـب».

وهكـذا، عـادت المكانـة الأولى، في الشـعر، إلى الشـكل؛ ذلـك لأن الصـور والألحـان والتناغم هي التي تؤثِّـر- أوَّلاً- في الحواس. هكذا، يلتقي دوبـوس مـع بوالـو والكلاسـيكيين الذيـن قـد تحدَّثـوا قبله عن «هـذا الذي لا يمكـن أن يسـمّى»، وأفـردوا في النقـد مكانـة ممتـازة لمفهـوم الـذوق، فهـو- مثلهـم- يعطي للعقل وللتقليـد الحقّ بتبرير الأحـكام العفوية التي اطلقهـا الشـعور، لكنـه يـأبى أن يمـوه نقـد الـذوق هـذا بمظاهـر عقائديـة متلاحمـة إلى حـدٍّ مـا، وهكـذا يجعـل الانطباعيـة تنتصر.

عقلانية أم نسبية؟: نسـتطيع أن نسـتخلص، مـن المحدثـين ومـن دوبـوس، مفهومَـيْن يلائمـان تطـوُّر النقـد: مفهـوم «الشـعور»، ومفهـوم «النسـبية»، و- مـع ذلـك- كانـت عـادات العقائديـة قويّـة جـدّاً في القـرن الثامـن عـشر. إنهم يحرصـون- عامّة- على إنشـاء منهج عـن الجمال أكثر مـن أن يعـبّروا- «بسـذاجة»، عـما يعتقـدون، في مؤلَّـف أو كتـاب. وهكـذا، إن الراهـب ديفونتـين بـات أصـدق مثـال عـلى ذلـك، في كتابـه «إعـادة الفنـون إلى مبـدأ واحـد». والموضـوع الرئيـسي الـذي طُـرِح، في هـذا

الأبحـاث والمقـالات، هـو معرفـة الموضـوع الآتي: هـل ينبغـي أن تعطـى المكانـة الأولى للموهبـة أم للفـن، للإلهـام أم للخـبرة؟ فديـرو، في كتابـه «خواطـر عـن تيرانس»، وفي «مديحه لريشاردسـون»، يدافـع عن الرأيين معـاً، فهـو متحمِّـس، يحكـم بحَمِيّـة، والنظريـات العامّة التـي يحكم من خلالهـا ليسـت، في الحقيقـة، إلّا تعبـيراً عـن طبعـه وذوقـه الشـخصي.

إن الأهـواء التـي أثارتهـا المشـاحنات الفكريـة، بالإضافـة إلى الـروح المنهجيـة، قـد أضرَّت بالنقـد المجـرَّد، فقـد كان النقّـاد ينزعـون- غالبـاً- إلى أن يحكمـوا لأسـباب ليـس لهـا علاقـة بـالأدب. وهـذا واضـح بالنسـبة إلى الصحافـة الدوريـة: إن كتـابَيْ «ملاحظـات» للراهب (1725)، و«السـنة الأدبيـة» لفريـرون (1754) تسـيطر عليهـما الأهـواء الشـخصية أو الأهـواء الطائفيـة. يقـول لانسـون: إن الراهـب بريفو، في كتابـه (مع وضدّ) (1733)، «لهـو واحـد مـن أنـدر الصحافيِّـين الذيـن يعطـون مثـالاً عن الفضـول غير المتحيِّـز»، وقـد أسـهمت الصحيفـة الأجنبيـة (1754) اسـهاماً كبـيراً في التعريـف بـالآداب الأجنبيـة.

يسـتطيع فولتـير[1] أن يمثِّـل النقـد الحقيقـي، وحتـى النقـد؛ بوصفـه مهنـة. كان كلّ شيء يعـده لهـذا العمـل، وخاصّـةً طبيعتـه الأصليـة؛ بوصفـه أديبـاً، وكان واعيـاً تمـام الوعـي للـدور الـذي على الناقـد أن يلعبه مـع جمهوريـة الأدب، ونسـتطيع أن نعـرف مؤلَّفاتـه في النقـد الأدبي، من الـدور الـذي حـدَّده لنقـده الخـاصّ، أكثر مـن المناهـج التي اتَّبعهـا. وهذا الـدور ذو أبعـاد ثلاثـة:

1 - نسـتطيع أن نعتـبره- إلى حَـدّ ما- دور اكتشـاف ونشر. ومجال حبّ الاسـتطلاع، لـدى فولتـير، واسـع ومتنـوِّع جـدّاً. وإن صفحـات الرسـائل الفلسـفية، حيـث يتكلَّـم على الأدب الإنكليزي، ليسـت بمبتكـرة أو عميقة

(1) إننا نجد نقداً أدبياً منشوراً في مؤلَّفات فولتير: كما في مقدِّمات مختلفة، وفي مقالات كثيرة في «المعجم الفلسفي»، وفي كتابه «عصر لويس الرابع عشر»، وجدوله، وفي الرسائل الفلسفية، وفي رسائله... وكذلك في مقال عن لشعر الملحمي، ومعبد الذوق، تعليقه على كورني. كلّ هذه المؤلّفات قد خصِّصت للنقد.

جـدّاً، وليسـت خاليـة مـن الأخطـاء أو الملابسـات في كلّ حـين، لكنهـا أسـهمت كثـيراً؛ وذلـك بفضـل أسـلوب فولتـير الرشـيق، بنـشر الرغبـة في معرفـة الشـعراء الإنكليـز العظـام في فرنسـا.

2 - إنـه، قبـل كلّ شيء، دور صيانـة. وهـذا مـا يقودنـا إلى التفكـير، مسـبقاً، بنيـزار، وبرونتيـير. لقـد أنتـج عصر لويـس الرابع عـشر، في نظره كـما في نظـر كثـير مـن معاصريـه، أدبـاً كلاسـيكياً ثالثـاً بعـد الأدبَـيْن: اليونـاني، والرومـاني. وإن بعـض كُتّـاب هـذا العصر قـد توصّلـوا إلى ذوره الكمال في الـذوق؛ فيجـب، إذن، أن ننتقـي، من نتاج القرن السـابع عشر الأدبي، مـا هـو جدير- حقّـاً- بالخلـود.

يجـب، بعـد ذلـك، أن نناضل، في الإنتـاج الأدبي، ضـدّ كلّ ما يمكن أن يزحـزح الانتصارات المجيدة للمذهب الكلاسـيكي ومبادئـه العظيمة التي هـي الصفـاء والطبيعـة؛ مـن هنـا تـأتي إدانتـه لماريفـو الـذي يمثِّـل ضربـاً مـن التصنُّـع الجديد.

3 - أخـيراً، هـو دور دعـم، وهنـا يتَّخذ نقـد فولتير هدفاً؛ هـو أن يواصل التقليـد بإغنائـه وبمحاولـة تجديـده، وهـي محاولـة خجولة جـدّاً. وهكذا، يرقـى راسـين في مجـال المأسـاة، إلى الكـمال، بإضافة جرعـة خفيفة من شكسبير.

أمّـا مـا يؤخـذ عـلى هـذا النقـد فهـو أنـه، في معظـم الأحيـان، «نقـد عيـوب»، وينتـج هـذا عـن وجهـة النظـر العقائديـة. وفي كتابـه «معبـد الـذوق» يتفضَّـل فولتـير - بطريقة مزعجة قليـلاً - بإسـداء النصائح (ناظراً إلى المـاضي) لموليـير، وبوسـويه، وإن تعليقـه عـلى كورنـاي هزيـل جـدّاً، في أغلـب الأحيـان. إنـه نقـد معلِّـم يشـير إلى الأخطـاء، عـلى الهامـش، بالقلـم الأحمـر.

ظهور النقد: أحـرز الفكـر التاريخـي، رغـم كلّ شيء، تقدُّمـاً؛ وهـذا التقدُّم سـيحوّل العقائدية نفسـها، فـ«لاهارب» العقائدي، بعد أن أكَّد في

مقال له[1] أن «الجمال هو نفسه في كلّ الأزمنة، لأن الطبيعة والعقل لا يمكن أن يتغيرا، يستخلص من هذا أنه يمكن تحويل الإحساس بالجمال إلى منهجٍ، وأن يخضع له الفنّ مع «تفهيم القرّاء»؛ فهو- بذلك- يتبع تعميماً تاريخياً.

إلّا أن فكرة نموذج الجمال ليست فريدة؛ ذلك أن هناك علاقات بين المؤلَّفات الأدبية والعادات والنظم وعبقريّة الشعوب، وهذا ما يجب أن نجده- حقّاً- عند مدام دوستال، وشاتوبريان؛ لا شيء من حصيلة الفكر في القرن الثامن عشر، وستسمح هذه الفكرة للنقد بأن يجد، في القرن الثامن عشر، طرقاً أكثر ثباتاً، ومناهج أكثر إنتاجاً.

إن كتاب مدام دوستال، الذي ظهر عام 1800، تحت عنوان «عن الأدب في علاقاته مع النظم الاجتماعية»، لهو بليغ جدّاً، بحدّ ذاته.

تقول الكاتبة: «لقد قصدت أن أختبر مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب؛ ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين»، وإن فكرة هذه العلاقات القائمة بين مختلف فروع النشاط الاجتماعي، لشعب، ليست بجديدة؛ فمنذ المحدثين ومنذ دوبوس، طبقت هذه النظرية في الأدب. كذلك، تعيد مدام دوستال فكرة التقدُّم غير المحدود للفكر الإنساني منتجاته، لكنَّ أحداً لم يدفع، قّط، نتائج هذه المبادئ إلى أبعد من هذا المدى. إنها أفكار تعسُّفية تدفع الكاتب إلى أن يختلق الحوادث أو يزوِّرها، ليثنيها فوق نظريَّته، و- مع ذلك- إن أهميَّتها كبيرة في التاريخ الأدبي، وكذلك في النقد؛ فهي تؤدِّي إلى اعتبار المؤلَّفات الأدبية ليست انبثاقات لماهيّات أزليّة، نسمّيها الملحمة أو المأساة.. بل كظواهر يمكن دراسة أسبابها ونتائجها. إنها تقود إلى الحكم على الكتب، وذلك باعتبار الظروف التي ظهرت فيها، لا وفق مقاييس ثابتة وعامّة.

---

(1) لاهارب (1739 - 1853): المعهد أو دروس في الأدب القديم والحديث (1799 - 1805).

كذلـك، إن ظهـور كتاب «عبقريّة المسـيحية»، عـام 1802، ليس حدثاً أقـلّ أهمّيـةً؛ فشـاتوبريان، وقـد أراد أن يظهر أن الديانة المسـيحية - وهي أبعـد مـا تكـون عـن أن تـسيء إلى تقـدُّم الفنـون والآداب - قـد سـاعدت علـى ازدهارهـا. وقـد انتهى به الأمر، هـو- أيضاً- إلى أن ينشـئ علاقات بين الأدب والدين، وليسـت هذه الفكرة بجديدة؛ فقد اسـتعملت هذه الحجّة خـلال الخصـام بين القدمـاء والمحدثين، وهـي أن تفـوُّق المحدثين مردّه إلى تفـوُّق ديانتهـم علـى القدمـاء الوثنيِّـين. لكـن شـاتوبريان يسـتثمر- بعمـق ومنهجيـة- هـذه الفكـرة، ويغنيهـا بعبقريَّتـه الخاصّـة؛ مـن هنـا تـأتي مكانتهـا المهمّـة في تاريـخ النقـد: لم يعدالنقـد نقـد الأديـب الـذي يحكـم مـع أنداده وأسـلافه، أو البسـتاني الذي- عـلى غرار فولتـير- يتعهَّد حديقـة الآداب الجميلـة؛ ينقّيهـا مـن الحشـائش الرديئـة، ويحميهـا مـن الغـزوات الأجنبيـة. إنـه العبقـري الـذي يشـعر بالعبقرية لأنه مسـاوٍ لها. لم يعـد يسـعى النقـد إلى البحـث عن العيوب، ولم يعـد عمله أن يفحص المؤلَّفـات الفكريـة فحصـاً تافهـاً وهزيـلاً، في بعـض الأحيان. إنه- حسـب تعبير شـاتوبريان- نفسـه «نقـد مَواطن الجـمال» لقد أنشـئت، اعتباراً من ذلك الحين، الأسـس العقائدية للنقد الأدبي، وفي الوقت نفسـه سـيخلق التطـوُّر السـياسي والتطـوُّر الاجتماعـي أوضاعـاً ملائمـة لنشـأة النقـد الحقيقـي عـلى أنـه فـنّ خـاصّ، بـل أبعد مـن ذلـك؛ باعتبـاره مهنـة. إن ما كان ينقصـه- حسـب رأي تيبوديـه- في الحيـاة العامّـة، خاصّـة في الحيـاة الأدبيـة، وجـود جهازيـن كبيرين تـزداد أهمِّيَّتهما في القرن التاسـع عشر: جهـاز الصحافيـين، وجهاز الأسـاتذة. وقد أخـذت الصحافة، إبّـان الثورة، مظهـراً يماثـل مـا نعرفـه الآن، كـما أنشـأ نابوليـون الجامعـة. ولقـد ابتدأ- فعـلاً- عصر النقـد، حيث شرع الصحافيون والأسـاتذة، بعد الاسـتبدادية الإمبراطوريـة، بالتفكـير والتكلُّـم والكتابـة في شيء مـن الحرّيّـة.

الفصل الثاني

محاولة إيجاد نقد مطلق

يهدف النقد إلى أن يبدي رأيه في قيمة المؤلَّفات، لأن ميزته هي اعتبار الأدب مجالاً قيِّماً. ولكن، هل ينتج عن ذلك أن النقد يعني الحكم، وأن يكون مجرَّد الحكم هو الهدف الأساسي للنقد، لا مجرَّد شيء لا يمكن تجنُّبه؟ وهل يقضي هذا بأن يكون الحكم مباشراً، دون أيّ تمهيد مسبق للشرح وللفهم، ولو مجرَّد تعليق؟ على كلّ حال، هناك محاولة قويّة لجعل الحكم مرسوماً مطلقاً، بدلاً من أن يكون تعرُّفاً، والحكم على النتاج الأدبي على ضوء القواعد العقائدية، عوضاً عن شكله الحقيقي: هكذا، يمكن تعريف هذا النوع من النقد بأنه يحكم حكماً مسبقاً أكثر مما يطلق أحكاماً، ويطرح- تحت ستار الموضوعية- معايير قبليّة مطلقة، وهي- بذلك- تسهِّل التقدير الأدبي، وهي ليست عقائدية من هذه الناحية، فحسب؛ لأن هناك أنواعاً أخرى للعقائدية، كما سنرى، أحدها نسبيّ، لكنه ذو فلسفة مطلقة؛ ذلك أن الناقد يحكم من علٍ، وفق معايير بالغة القسوة.

يمكننا- بمعنى ما- أن نعتبر أن «المذهب» الكلاسيكي قد قدّم مادّة لفلسفة مطلقة في النقد. وعدا أنه من الصعب التكلُّم، حينئذ، عن النقد لأنه كفنّ لم يكن له وجود، إن الفلسفة المطلقة ليست الهدف الوحيد؛ ذلك أن النقد- كما نعلم- كان يقيم توازناً بين الانطباعية والذاتية المتخفِّيتين، خاصّة أنه لم يبلغ مرحلة من القوّة تتيح له أن يأخذ فيها هيئة خاصّة. وهكذا، إن هذه القسوة قد عملت، بالرغم من التطوُّر الذي ذكرناه قبل الآن، في اتِّجاه وجهة نظر تاريخية، وموضوعية نسبية، في فترة الإصلاح والحكم المطلق لعهد تموز. يمكننا أن نجد فيها أسباباً أدبية بحتة: إن النظرية الرسمية هي ضدّ الرومانسية، وهي ذات طابع كلاسيكي متأثِّر بفولتير، ولكنها سياسية، أيضاً: النظام البورجوازي يجب أن يحكم في الأدب كما هو في الأمّة، وهي تربوية: إن دراسة الأدب يجب أن تعطي للشباب عادات في النظام والووضح. وتقوم مهمّة النقّاد على أن يعطوا للشباب والكتّاب أنفسهم نصائح عن فنّ الكتابة.

إن النقد المطلق، من ناحية نظرية، لا يمكن فصله عن النظرية، والذي يظهر كنتيجة لها.. وهذه النظرية يمكن تسميتها بفلسفة جمالية، إذا اتَّفقنا- من جهة- على أنها فلسفة جمالية قبلية، وأنها- من جهة أخرى- يمكن أن تتميَّز بالحقّ، والخير، والجمال، قيماً مطلقة ومضموناً كلّيّاً. ذلك أن كلّ فلسفة مطلقة تنشئ علاقات ضرورية بين القيم، فتارةً تعتبر الأخلاق، وطوراً الحقيقة، شرطاً للجمال وعلامة له. وفعلاً إن النقد وعلم الجمال مرتبطان جدّاً عند معظم نقّاد المدرسة المطلقة، حتى أنهما يختلطان، أحياناً، كما لو كان الحكم النقدي- بالضرورة، وفي الوقت نفسه- نظرية بمنتهى التأكيد، بالنسبة إلى الأدب.

إن نظرة إلى الماضي، نلقيها على مَثَلين نموذجيَّينْ لهذه النزعة المنهجية الخاصّة التي لم يؤدّ بها طموحها، على كلّ حال، إلى شيء، تقودنا إلى «لاهارب»، وهي تقودنا- خاصّةً إلى «نيزار»، و«سان مارك جيراردان»، إلى جانب «نيبوموسين لومرسيه».

ونحن، إذا أوجزنا الكلام عن هؤلاء الآخرين، بجانب الإنصاف، بالنسبة

إلى النقد المطلق الذي سيعود، فيما بعد، مموَّهاً وراء النقَّاد «التقليديين» اعتباراً من أتباع «برونتير» حتى «دوميك» حتى لدى أتباع «مورا»، أيضاً.

«نيزار - Nisard» مبشّر بالحقيقة: كتب الأستاذ «نيزار»[1]، في كتابه «شعراء لاتينيون»: «إن ما نطلبه من كتّاب النقد هو أحكام جيِّدة ونظريّات صحيحة.. وإن مبادئي لهي مانعة أكثر منها انتقائية»، فما هي مبادئي؟ أوَّلاً: إن «الفكر الإنساني» بما يتعلَّق بالقومية، يشكّل وحدة مع «الفكر الفرنسي»، يليه الجمال الخالد، وهو حقيقة كلّه.

«لقد تعلَّمت أن أتعرّف إلى الصورة الأكثر كمالاً، والأكثر نقاءً للفكر الإنساني في المجموعة الرائعة لتحف الفكر الفرنسي». وهكذا، كلّ كتب «نيزار» هي- من جهة- «دفاع» عن ذوقه «ضدّ أوهام العصر وخدعاته»؛ و- فعلاً- إن نقده لا يهتمّ إلّا بالآثار المخصَّصة لإثارة الإعجاب، نقد مقاومة وإكراه، محافظ وآمر معاً: «إن الحرّيّة ملأى بالمخاطر والضلال، ويضيف النظام إلى القوّة الحقيقية ما نزعه من قوى طائشة ومفتعلة»، و- من جهة أخرى- لا يريد أن يعرف إلّا «الجمالات الخالدة»؛ وإن أثراً لايبدو له جميلاً إلّا إذا عَرَض، بلغة كاملة، حقائق لا تحدّها أيّة حدود من حدود المكان أو الزمان، والتي هي كجوهر العقل الإنساني.

نتج عن ذلك عقلانية وعدائية. لقد قالوا، غالباً: إن النصب الذي أقامه «نيزار» لمجد الفكر القومي، أي لمجد القرن السابع عشر، في الحقيقة، والذي اخترعه من كلّ مسرحية، يكمن هذا النصب في تجميد هذا الفكر الكلاسيكي الغزير في وحدة ضيّقة، إلّا أنه لم يحقِّق ما يصبو إليه إلّا خلال فترة قصيرة لتوازن سريع الاختلال.

أضف إلى ذلك أن منهج نيزار الذي يدَّعي أنه «علم دقيق»، يمتاز بصلابة مطلقة. إنه يأخذ الفنّ، الواحد تلو الآخر، ويرى، بمقارنته مع ذوقه المثالي، الخسائر من قرن إلى آخر. ولا يكتفي (تاريخ الأدب)

---

(1) «نيزار» (1806 - 1888): منشور ضد الأدب السهل (1833)، الشعراء اللاتينين في فترة الانحطاط (1834)، تاريخ الأدب (1844 - 1849).

الـذي ألَّفـه بأنـه لا يحسـب أيّ حسـاب لفكـرة التطـوُّر الممكنـة في الأدب، بـل يعتـبر كلّ بـادرة مـن بـوادر الحركـة هـي- أيضـاً- إشـارة انحطـاط... وقد وضـع، بعـد أن أقـام لنفسـه مثـالاً للفكـر الإنسـاني، وللعبقرية الفرنسـية، وللّغـة الفرنسـية «كلّ مؤلّـف، وكلّ كتـاب تجـاه هـذا المثلَّـث، وسـجّل مـا يشـابهه» فاعتـبره جيِّداً، ومـا يبتعـد عنـه؛ فـذاك هـو الـرديء».

يـا لهـا مـن سـذاجة! وكـم سـاعد الحـظّ نيـزار بـأن كان الحـقّ والجـمال هكـذا مرتبطـين، أزليّـاً، وقـد أُعطـي لـه أن يكـون الحاكـم المطلـق، يتشـدَّق بأحـكام بـلا اسـتئناف (لأن أسـلوب هـذا الرجـل ليـس بالأسـلوب البسـيط).

سان مارك جيراردان: منشد الفضيلة: ولكن، علينـا ألّا ننسى أن الحقّ والجـمال، في كلّ فلسـفة مطلقـة، كلامهـما مرتبطـان بالخـير، وأن النقـد، وهـو أبعـد مـا يكـون عـن بحث نظـري عديـم الفائـدة، لهـو واجـب أخلاقي، بقـدر مـا هـو واجـب أدبي. إن نيـزار وقد أعاد نيبوميسـين لومرسـيه[1]، الذي كان قـد كتـب أن «واجـب الكتـاب هـو نقـل فلسـفة صحيحـة، والدفـاع، في محكمـة الشـعور، عـن حقـوق الأخـلاق العامّة والأخـلاق الخاصّـة، وقضية الفضائـل المطعومـة»، يريـد أن يحـوي الأدب «عـلى كثـير مـن التعليـم للسـلوك في الحيـاة» لأن «هـذا العـصر سيِّئ، ويفقـد الكثـيرون المعنـى الأخلاقـي بقـراءة كتابنـا»؛ عـلى ذلـك إننـا نجـد- خاصـة لـدى سـان مـارك جـيراردان[2] - أن النقـد المطلـق يطالـب الكتّـاب «بتهذيـب أنفسـنا» جاعـلاً مـن الأخـلاق المحـدَّدة بقسـوة، الشـعار والمقيـاس للجـمال نفسـه.

إن سـان مـارك جـيراردان يـشرح، في مقالاته، أن الناقـد يجب أن يهدف إلى أن يسـتخلص مـن الآداب تعليـماً أخلاقياً؛ لهذا فإنـه يدرس في مختلف الفنـون والآداب: المعـاصرة، والقديمـة، والأجنبيـة، الطريقـة التـي تمجِّـد فيهـا الفضائـل الرئيسـية. إنـه يحـاول، وقـد أخـذ- عـلى التتابـع- مواضيـع كالمحبّـة الأبويـة، والوطنيّـة، والشـعور الدينـي، وغيرهـا، وهـي مواضيـع كانـت الدوافـع للـمآسي، والملاهـي، والدرامـا، وحـاول أن يسـتخلص منها

---

(1) نيبوميسين لومرسيه (1771 - 1840): درس في الأدب، (1811 - 1814).

(2) سان مارك جيراردان (1801 - 1873). دروس في الأدب الدرامي، 1843، مثالات في الأدب والاخلاق، 1844.

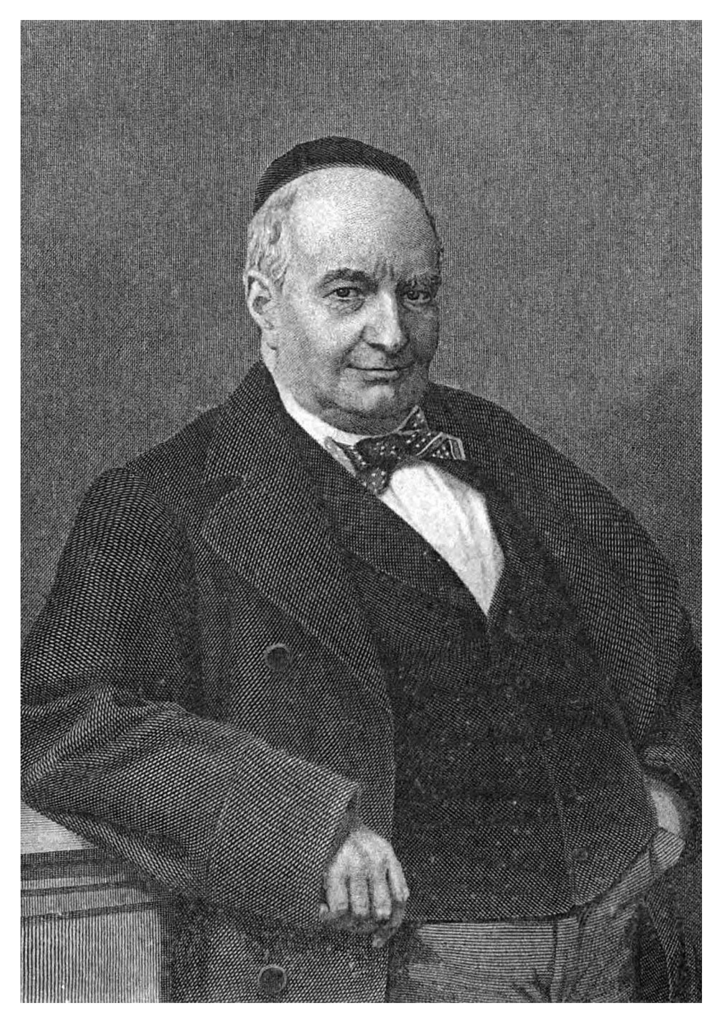
تعليمًا مدرسياً وأخلاقياً؛ وهكذا إن الآدب الرومانسي هو تعبير عن مادِّيّة تبدِّل رسم المشاعر برسم الغرائز، وإن المأساة المعاصرة «تفسد العقل بالسفسطة، والقلب بالانفعال»، أضف إلى ذلك أن سان مارك جيراردان في دروسه، يحذِّر الشبيبة من أوهام الأخلاق والتباسها التي كانت تنشرها «كتب العصر».

أحكام وأحكام مسبقة: ماذا تجدي المتابعة؟ حين نريد أن نحكم، نكتفي بأن نطلق حكماً مسبقاً، ونعلِّق على مبادئ يجب أن يخضع لها كلّ نتاج أدبي. إن المهمّة في منتهى السهولة، فيكفي أن نقارن الأثر بالمبادئ، فإن كان أميناً لها، اعتبرناه جيِّداً، وإلّا قضينا عليه، لكن هذه المهمّة لشرطيّ الأدب، ليست العمل الحقيقي للناقد؛ فالإخضاع للقوانين ليس معناه الحكم، فتحرير المحاضر لم يكن، قط، مرادفاً للفهم.

بالفعل، إن الموقف المطلق يستند على عدد من المُسَلّمات، لم يبرهن عليها: أن يكون هناك حقائق أزليّة، وأن كلّ حقيقة تنبثق عن العقل، وأن يكون هناك جمال بحدّ ذاته، و«طبيعة إنسانية»، وأن يكون الخير واحداً في كلّ الأمكنة وكلّ الأزمنة.. كلّ هذا لا يثبت أمام دراسة جدِّيّة، ثم إن هذا النقد لا يحاول، في أيّ مكان، أن يدرس الأثر الأدبي بحدّ ذاته، بوصفه إبداعاً وأثراً إنسانياً: إنه يحلِّل الآثار، لأنه لا يحاول، أبداً، معرفة النيّات.

وهكذا، إن أصحاب مدرسة نيزار يتكلّمون، بطريقة متناقضة، عن الآثار، كما لو كانوا يجهلونها.

لهذا السبب، لم يكن النقد المطلق نقداً البتّة، بمقدار ما كان سعياً لاقتراح مستمرّ مع فلسفة جمالية قبلية، لا يستطيع- على كل حال- أن يكون نقداً مجدياً. ولكي يكون هكذا، عليه- على الأقلّ- أن يأتينا بمعارف لم تكن لدينا، وأن يعرض علينا رؤية. وإنه لمن المؤلم أن نفكِّر بأنه قلّما كان النقّاد مدّعين، كما كانوا عليه آنذاك، واثقين من أنه بمنجى عن كلّ احتمال للخطأ. إننا سنرى أن من فضال سانت بوف أنه قد قام باستخلاص النقد من الحفرة؛ وذلك بأن فتح له طريقاً صعباً، لكنه دافعٌ إلى الاقتراب من السّر الأدبي؛ وهذا ما لم يهتموا به كثيراً، حتى ذلك الحين.



Charles Augustin Sainte Beuve
شارل أوغستان سانت بوف
1804 ـ 1869

الفصل الثالث

سانت بوف

يمثِّل «سانت بوف»[1]، المعاصر لنيزار، وسان مارك جيراردان، أوَّل جهد جدّي للتخلُّص- بشجاعة- من النقد المنطلق، ومن جمل البلاغة الفصيحة والجوفاء معاً. كان يحرص على أن يصف أكثر من أن يطلق أحكاماً، وأن يتقرَّب- بودّ- من شخصية أكثر من أن يرجع إلى عقيدة. لقد عارض، بعنف، المشرعين، صانعي الأنظمة، وفضَّل عليهم الصحافي الذي كان رسولاً يكرّس نفسه للجميع، مفتّشاً في كلّ مكان، دون أن

(1) سانت بوف (1804 - 1868): لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي وللمسرح الفرنسي في القرن السادس عشر، (1828)، صور أدبية (1836 - 1839) - صور النساء (1844)- صور معاصرة (1846)- بور رويال (1804 - 1809)، أحاديث الاثنين (1851 - 1857) - أحاديث الاثنين الجديدة 1863 - 1870، شاتوبريان وجماعته الأدبية 1861، ودراسة عن فرجيل، (1857).

يتوقَّف في أيّ مكان، والذي ليس له أسلوب خاصّ به، بل يفكِّر على العكس بأنه «يجب أن يأخذ من محبرةِ كلِّ كاتب الحبرَ الذي يريد أن يرسمه به». إن «سانت بوف» هو- في الحقيقة- أوَّل ممهَّد لنقد توافق مهمَّته أن يجد نفساً، ويرسمها، وإن كان قد امتاز، في مظاهر مختلفة، بأن يعلن ويجمع في نفسه كلّ أشكال النقد، تقريباً، التي ستزدهر بعده؛ وهو امتياز وخطر في آن واحد، طبعاً، لأن «سانت بوف»، غالباً ما كان يجزئ كثيرا، إلّا أن عبقريَّته الخاصّة تكمن في أنه قد أراد أن يعطي للنقد بعداً إبداعياً.

شاعر أم ناقد؟: ذلك أنه قد حلم طويلاً بأن يصبح شاعراً وروائياً، وقد اضطرَّه فشل مؤلَّفاته إلى أن يلجأ إلى النقد، وهو فن اعتبره، دائماً، بشيء من الضغينة، «كأردأ ما يكون»، لكنه عبّر- بواسطته- عن الشاعر الذي كان كلَّمنا فيه حقّاً، وعن عالم الأخلاق، وعن المؤرِّخ.

كان الصحافي الشابّ الذي يعمل في جريدة «كلوب»، والذي كان صديقاً لـ«فيكتور هيجو»، وناقداً لمجلّة «باريس» يودّ أن يحصل على المجد عن طريق الشعر، وأن يكون منافس الشبّان الموهوبين الرومنطيقيِّين الذين كان يعجب بهم. إن هذا الميل لأدب الإبداع، لم يؤدِّ إلّا إلى بعض كتب رديئة: حياة وشعر وأفكار جوزيف دولورم- التعازي- اللذة.. كانت عليه أن ينحني أمام هذا الإخفاق: لم يعد «سانت بوف»، بعد ذلك، إلّا ناقداً، واكتفى بأن يعبر عن ذاته من خلال فكر الآخرين ومواهبهم.

ألم تكن البعقرية النقدية، والعبقرية الإبداعية متميِّزتَيْن عنده، تماماً؟ بالفعل، إن ما يجعل شعره وروايته رديئَيْن، من جهة، هو الصفات النقدية التي يظهرها فيهما. إن «سانت بوف»، بدلاً من أن يعبِّر- مباشرةً- عن نفسه، فإنه يحلِّل نفسه، وبدلاً من أن يفصح بالشعر أو النثر عن مشاعره وانفعالاته وقلقه، يعطيها تفسيراً مجرَّداً؛ وإن دواوينه الشعرية هي- في الواقع- مختلطة بأفكار عن مهمَّته بوصفه ناقداً، حتى أننا نجد فيها نقداً منظوماً، و- بالعكس- إن ما أعطى بريقاً لا شكَّ فيه

للنقـد، لم يكـن يتمتَّـع بـه مـن قبـل، هـو طموحـه الدائـم بوصفه شـاعراً أو مبدعـاً، والـذي يبلـوره في النقـد، ولاسـيَّما عندمـا يجـد الشـاعر نفسـه في العمـل النقـدي. إن «سـانت بـوف» يعطينـا، في أفضـل الحـالات، نقـداً حيّـاً لطيفـاً، تشـعر فيـه «بنفـس أدبيـة» أخـرى في أعماقهـا، وتفسِّرهـا.

وتعطينـا آثـار «سـانت بـوف»، مـن هـذه الناحيـة، مثـالاً فريـداً لشـعر نقـديّ أو لنقـد شـعريّ.

ومجمـل القـول أن سـانت بـوف قـد وضـع مجموعـة مواهبـه الخلّاقـة في خدمـة النقـد الـذي أصبـح منـذ ذاك الوقـت، ليـس مهنـة فحسـب، بـل اختصاصـاً مـن الدرجـة الثانيـة، لكنه يلتقـي بالمجالات الأخرى لـلأدب: إنه يسـمح للإنسـان الـذي يمارسـه أن يعبرِّ عن نفسـه كلّيّـاً، فقد أصبـح النقد، بفضلـه، فنّـاً أدبيّـاً كغـيره مـن الفنون.

المبشِّر بالرومنطيقية: لقـد مـارس سـانت بـوف، في البـدء، بشـكل خـاصّ، نقـداً «مبـشِّراً» جاعـلاً من نفسـه الداعيـة للمدرسـة الرومنطيقية.

يبـدي «سـانت بـوف»، في المقالـين اللذيـن ظهـرا في جريـدة «الكلوب» (1872)، عـن «الأناشـيد والقصائـد» (بالرغم من إعجابه) كثـيراً من التحفُّظ تجـاه أخطـاء المؤلِّـف، مـن حيـث الـذوق، و- عـلى نقيـض ذلـك- جعل من نفسـه دعامـة المدرسـة الجديـدة، وذلـك بـين عامَـي (1827 - 1830)، بعـد أن هـداه هيجـو إلى الـرو منطيقيـة، وراح يسـعى لإيجـاد أسـلاف لـه في المـاضي، وهـذا مـا يتجلى في كتابـه «الجدول»، وكذلـك في مقالاته لمجلّة «باريـس»، باحثـاً- لـدى الكلاسـيكيين، أيضـاً- عـن أسـلاف أو عـن خصـوم للرومنطيقيـة، أو بترويـج مؤلَّفـات أصدقائـه.

إن الأحـكام التـي أصدرهـا لم تكـن- طبعـاً- خاليـة مـن التحيُّـز، لكنـه سرعـان مـا قوّمهـا. أمّا إذا كان قـد قبل بضرورة إعادة النظـر في بعض قيمنا الأدبيـة التقليديـة، فلأنـه يؤكِّـد أنـه يجـب القيـام بذلـك في حـذر. هكـذا، احتفـظ ببعـض الموضوعيـة في أحكامه عن الحـدث، إن لم يكن في أحكامه عـن القيمـة. إن هذه الطريقـة الجديدة التي درس بها مدام «دو سـيفينيه»،

و«موليير»، و«لافونتين»، و«راسين» قد أفادته كثيراً بأن نفضت عن هؤلاء الكلاسيكيين القدماء غبار الزمن، وجدَّدت لهم شبابهم. أضف إلى ذلك أن سانت بوف - وهذا ما يهمّنا - قد وجد طريقته، طريقة «الصورة الأدبية»؛ وهو اسم أطلقه على الفنّ الذي سيهتمّ به الآن .

المؤرِّخ، وصانع الصور: ظهرت مقالات «سانت بوف» النقدية، فعلاً، تحت عنوان «الصور قبل أحاديث الإثنين»، ويجب أن نضيف إليها المحاضرات التي ألقاها في لوزان، عن «بور رويال»، حيث اعتمد على المنهج نفسه.

ترك «سانت بوف»، منذ عام 1830، شيئاً فشيئاً، النقدَ «المبشِّر»، وراح يتخلَّص من حدود المدرسة القاسية جدّاً عليه. لم يعد هدف النقد الحكم، إذن، بل تعريف الكتّاب، ورسم صور نفسية، وأخلاقية، وأدبية لهم.

إن تأليف هذه الصورة يختلف بحسب الأحوال؛ فـ«سانت بوف» يبدأ- بصورة عامّة- بجمع عدد كبير من الحكايات عن الكاتب؛ موضوع البحث. فتارةً، يبحث عن أصل البطل، وفي أيَّة ظروف نما، حتى يجد «عقدة» شخصيَّته، أو يمسك المؤلِّف في اللحظة التي خلق فيها أوّل أثر ممتاز له، وطوراً يبعثه- مرّة أخرى- أمام أعيننا، في فترة نضجه، وذلك بعدّة تفاصيل حياتية معبّرة. وهكذا، تنتظم الصورة شيئاً فشيئاً؛ لأن «سانت بوف» لا يريد أن يكون مؤرِّخاً، بل «نحّاتاً»، إنه لا يريد أن يعمل «ترجمة حياة نفسية»، بل يطمح إلى أن يؤلّف صورة الأديب؛ موضوع البحث.

وهكذا، إن الأبحاث الوثائقية، والثورة على التحليل، لا تكفيان للناقد، بل يلزمه، أيضاً، لكي يجد الوحدة الاجمالية للوصف، أن يستعمل حدسه بوصفه شاعراً، وموهبته على التجاوب. ويصبح النقد- بمفهومه هذا- «خلقاً وابتكاراً مستمرَّيْن».

«نحّات العظماء»: لقد اضطرّ «سانت بوف»، في كثير من الأحيان،

إلى أن يخرج من أطر النقد الأدبي، بمعناها الحقيقي؛ وذلك بعمل وصف لرجال ونساء، كانت تهمّه نفسيّاتهم، لكنهم لم يكونوا كتّاباً إلّا في المناسبات. مع ذلك، كان هدفه أدبيّاً محضاً، من الوجهة النظرية: أن يهيِّئ الجمهور لقراءة المؤلِّفين، وذلك بربط المظاهر المختلفة والمتتابعة لنتاج أدبي، و- بكلمة موجزة- «أن يعلَم الآخرون كيف يقرأون». فرجل الذوق الرفيع ومحبّ الآداب، ظهر، دائماً، لكنه كان يبحث، في الكتب، عن شيء آخر غير الانفعالات الجمالية؛ ألا وهو المدلول الأخلاقي لمؤلّف أو لعصر. فـ«بور رويال»- مثلاً- ليست مجرَّد تاريخ، بل ليست سلسلة دراسات نفسية، وأدبية، إنه ينقل تردُّد «سانت بوف» نفسه ومخاوفه، وهو، إذ يتخلَّص- شيئاً فشيئاً- من سيطرة النفوس الدينية العظيمة، يعني أكثر فأكثر أنه ينتمي إلى أسرة مونتين، ولقد نشر، في كثير من المقالات، تأمُّلات أخلاقية أو حِكَماً، وهنا نرى- أيضاً- الطابع الشخصي، الصميمي الذي يحلم به نقد سانت بوف، وما أوسع مجاله!

إن نقده قد جعل نَفَسه تاريخياً أيضاً، لكن مواهب سانت بوف في هذا المجال، محدودة أكثر، وذلك بسبب الإطار الضعيف الذي يشغله مقال في صحيفة، وحتى في كتابه «بور رويال»، لم يدُرس التاريخ لذاته: «إني لست مؤرِّخاً حقّاً، لكنّ عندي زوايا تاريخية». وهكذا، يسعى أن «يضع» «لا مرتين» في تاريخ العاطفة الدينية، وأن يضع «لارو شفوكو» في «تاريخ اللغة الكلاسيكية، وأدبها».

المحِّدث العلاّمة: إن منهج النقد في «أحاديث الاثنين» وفي «أحاديث الاثنين الجديدة» التي تلتها، لم يتعدَّل بشكل محلوظ، لكن بعض ملامحه قد تحدَّدت: لقد اتَّخذ أسلوباً أكثر حرِّيّة، وأكثر معرفة؛ ميل لاتّخاذ موقف «علمي»، لكنه- في الوقت نفسه- إلحاح على إصدار الأحكام.

لقد أمدّ «سانت بوف»، منذ عام 1849 وحتى عام 1861، كلّ اثنين، الصحيفة الدستورية، ثم صحيفة «المرشد»، بمسلسل أدبي. وهكذا، نشأت «مقالات الاثنين».

تظهـر هـذه «الأحاديـث»، دائمـاً، تحت شـكل الوصف، لكنهـا ذات هيئة أكـثر حرِّيّـة أيضـاً. يتحـدَّث فيهـا المؤلِّـف، مـع القـارئ، عـن اكتشـافاته وخـواطـره، ويشـاركه ميولـه وطرائفـه، ويلهـو، أحيانـاً، بتأليـف واحـدة مـن الأجـزاء الجريئـة التـي أعطانـا، في «بـور رويـال»، بعـض أمثلـة عنهـا. إنـه يسـتعمل، دائمـاً، الأسـلوب التصويـري نفسـه، والأسـلوب الشـعري، والجمـل ذات اللـفّ والـدوران، هـذه الطريقـة الحـرّة في التأليـف، والتـي تبـدو كأنهـا تذهـب كيفما تشـاء، تحسـن نقـل طبعـه، بوصفه هاويـاً، لكنها تـترك، أحيانـاً، انطباعـاً غامضـاً بعـض الـشيء.

إن هـذه الأحاديـث هـي- عـلى كلّ حـال- حصيلـة أسـبوع طويـل، أمضـاه «سـانت بـوف» في العزلـة، وخصَّصـه، بكاملـه، لقـراءات غزيـرة، ولعمـل وثائقـي دقيـق جـدّاً، نسـبياً؛ من هنا يـأتي تنـوُّع المواضيع المدروسـة وغزارة المعلومـات التـي نجدهـا مـن كلّ نـوع. إن علـم «سـانت بـوف» الواسـع بالتاريـخ الواقعـي جـدّاً، وإن كان يعـرف كيـف يحـذر، وكيف يتجنَّـب- بفضل حدسـه- أخطـاء العلـم في عـصره، هـذا العلـم يتسـرَّع في الحكـم، أحيانـاً، لأنـه لا يريـد أن يكون نقـده قائمـاً على العلم، وإن كان عـلى الاطِّلاع بالأعمال التـي تظهـر، فـإن هـذه المعلومـات ليسـت، بالنسـبة إليه، غير أسـاس. كتب يقـول: «أريد سـعة العلم، على أن يسـيطر عليهـا الحكم، وينظِّمهـا الذوق».

إن مفهومـه عـن هـذا الـذوق هو الذي أوقفـه على طريق النقـد الوضعي «العلمـي» الذي اسـتهواه، مـع ذلك، فما أكـثر ما قال:

«إن مـا أعمـل هو تاريـخ طبيعيّ أدبيّ... أودّ أن تنفع كلّ هذه الدراسـات الأدبيـة، ذا ت يـوم، لتقيـم تصنيفـاً للأذهـان»، ولطالمـا صفَّـق لمطامـح «تـين- Taine»، وتمنّـى أن تتحقَّـق هـذه المطامح يومـاً (لأن هذا المشروع، بالرغـم مـما يفكِّـر فيـه «تـين» يبقى، سـابقاً لأوانـه)[1] .

---

(1) انظر المقال المشهور عن شاتوبريان، الذي كتب عام 1862، ونشر في «أحاديث الاثنين الجديدة»، والذي أخذت منه الجملة السابقة، ففيه نجد نوعاً من «البيان العام» الذي يكون جواباً على «تين»، ودفاعاً عن نهج سانت بوف معاً، لكنه- بشكل خاص- عرض لأساس منهجه النقدي كما كان يفهمه، حينئذ.

إن فلسفته الحقيقية هي في أحد «أحاديث الاثنين» الأولى، حيث يتمنّى- على العكس- نقداً متفهِّماً، وهذا النقد، إذ «يأتي من النفس، يمضي إلى النفس». إنه يبقى- بالرغم من المحاولات العلمية- المفكّر الإنساني المتعمّد ذلك.

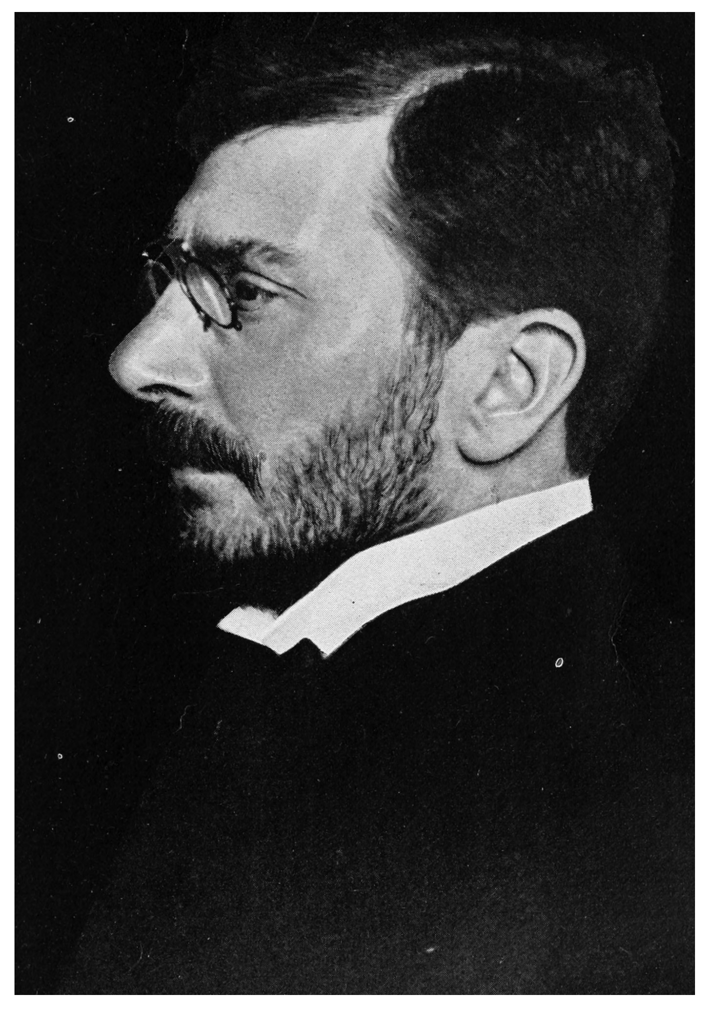
إن كتابه «الصور» يفسح، أخيراً، مكاناً صغيراً للأحكام. يسعى «سانت بوف»، في كتابه «أحاديث الاثنين»، إلى أن يغطّي هذا النقص: «اعتقدت أن هناك مجالاً، تزداد فيه جرأة الإنسان، دون أن يخرج عن اللياقة، وأن يقول- أخيراً، بصراحة- ما يبدو لي حقيقة عن المؤلَّفات والمؤلِّفين». ولكن، بِاسْم أيّ شيء سيحكم؟ أوَّلاً، بِاسْم ذوقه الشخصيّ الذي هو- في الأصل- ذو طابع كلاسيكي، وإن كانت كلاسيَّكيته واسعة، متحرِّرة من كلّ عقائدية، لكنها- في الحقيقة- لا تخلو، دائماً، من شيء من البهرجة: إنه يعترف بأن قراءة كتاب «بول وفرجيني» تجعله يسكب الدموع... ثم، وهنا تطرح المشكلة الشهيرة للأخطاء التي ارتكبها سانت بوف في الحكم على معاصريه بنوع خاصّ، بسبب بعض التنافر في المزاج الذي يجعله ضدّ الأثر أو ضدّ شخصية أحدهم: لم يفهم، مطلقاً، «بلزاك»، كما رفع إلى القمّة كتّاباً سقطوا، اليوم، في عالم النسيان، كما أجحف بحقّ «شاتوبريان» إجحافاً كبيراً. فليس ثمة ناقد بمنحى عن الأخطاء، لكن ما يزعج، لدى «سانت بوف»، هو فظاظة بائسة، حقودة، ومكروهة على كلّ وجه. وفي كثير من الحالات، إن أحكامه، وإن لم ترض عنها الأجيال التي تلتها، ليست خالية من الذكاء: إن لم يكن قد تعرَّف إلى كلّ عبقريّة «ستاندال» أو «فلوبير»، فقد حدَّد- على الأقلّ- معالم آثارهم، بجلاء.

فطنة كئيبة: ذلك أن الوضوح هو الميزة الأساسية لنقد «سانت بوف»، لكن، لماذا لا يرضينا دائماً؟ يمكننا أن نجد الجواب عن ذلك؛ فهناك، قبل كلّ شيء، أسباب تعود إلى شخصية «سانت بوف» غير المشوِّقة، فقد قال عن نفسه: «أخذت الموهبة الكئيبة للحياة الثاقبة»، لكن، لماذا «كئيبة»؟ إن لم يكن مردّها إلى أنه لا يحبّ الناس، رغم دعوته إلى نقد يقوم على التعاطف، فقد كان يحبّ- فقط- الآثار المطبوعة التي

يتركونها في طريقهم: إن حبّه لم يكن إلّا أدبيّاً، و- بالرغم من الصيغ- إن محبَّته كانت، دائماً، باردة جدّاً، وذات نقاء فكري بحت. ثم إن الشخص الذي جعل من النقد إبداعاً، لم يسبقه إليه أحد، تقريباً، يجب أن تُسجَّل، بدءاً منه، «عقدة النقد» التي كان هو مصاباً بها.

فهذا النقص في الإحساس بالمعنى الإنساني الحّق، وهذه الطبيعة الغيورة، لم يكن بإمكانهما أن يَسْمَوا إلى نقد مبنيّ على التعاطف الحقّ كما سيزدهر، فيما بعد، عند «دوبوس». إلّا أن النقد قد اتَّخذ اتِّجاهاً مفسراً وبنّاء معاً؛ هذا النقد الذي يختلف عن العنف العقائدي، أو تشدُّق «نيزار». ولكن، في هذه الحالة، ألم يتدخَّل «سانت بوف» في أشياء كثيرة؟ إنه علاّمة، لكن إلى حدّ ما، و«عالم» دون أن يؤمن بذلك، انطباعي، لأنه يجبّ أن يكون كذلك، دائماً، وحتى «جامعي» عندما ألقى محاضرات في «لوزان»، و«لييج» أو في شارع «إيلم».. هذا المتجوِّل المرتاب الفطِن، قد اعتبر الناقد الذي بدا وكأنه ضرب من الإله «بروتيه» الذي يأخذ- على التتابع- كلّ الأشكال، دون أن يتوقَّف على شكل محدَّد، وهنا، يكمن الخطر؛ أن لا يجيد أيّ شكل، وهو خطر لم ينجُ منه «سانت بوف» دائماً. وقد ترك- على كل حال- الطريق حرّة أمام «تين»، وأمام «ماغيه»، و«لانسون».

بقي عليه أن يبرهن بمثاله -وإن أحدث ذلك (عقدة)- أن النقد الحقيقي يصعب أن يكون نشاطاً منفصلاً؛ إن مؤلِّف كتاب «اللذّة» هو الذي صنع سانت بوف على كل حال، إن الجمع بين النقد والحكم والفهم، في آن واحد، ذلك هو الدرس الذي يجب أن نستخلصه، لا من مضمون نقد «سانت بوف»، بل من «سانت بوف»، الذي كان يقول عن نفسه بأنه ليس لديه إلّا هوًى حقيقي وحيد، هو الهوى الأدبي.



Ferdinand Brunetière
فردیناند برونتییر
1906 - 1849

الفصل الرابع

البحث عن موضوعيّة «علميّة»

لا يـزال ردّ فعـل «سـانت بوف» على نقائـص النقد المطلـق، وادِّعاءاته، محتفظـاً بكامـل قيمتـه، لكـن لم يلبـث بعضهـم أن اتَّهمـه بأنـه، بحجّـة المحافظـة عـلى النقـد مـن الدغماتيـة، قـد فتـح الطريـق أمـام نقـد ذاتيّ خطـير، واسـتنتاجات غـير أكيـدة. بالفعـل، إن «سـانت بـوف» لم يتوصَّـل، قـطّ، إلى هـذه المعرفـة الموضوعية لشـخصيّة الكتاب الحقيقيـة التي كان يبحـث عنهـا، ولم يكـن حقّـاً العـالم الطبيعـي للنفـوس، كـما كان يدّعـي: لقـد اكتفـى، في معظـم الأحيان، بإمكانات حدسـه الخاصّ (وهـي إمكانات محـدودة، كـما رأينا). يـرى فيلمان، وتـين، وهينكان، وبورجيـه، وكذلك كلّ دعـاة النقـد الوصفـي، أنـه لا يمكـن الحصـول عـلى موضوعيـة في النقـد، بواسـطة قـراءة الأثـر، والبحـث الدائـب في سـيرة الحيـاة. فلابدَّ مـن موقف «علمـيّ» مـن هـذه المـادّة التي تريد أن تفـسّر قبل أن تحكـم، والتي تهدف-

خاصّـةً- إلى أن تكشـف، بواسـطة التحليـل، العلاقـة التـي تربـط الأثـر بظروفـه، وتعطيـه نسـبيَّته الجوهريـة.

إننـا- بالفعـل- في منتصـف القـرن التاسـع عشر، مـع التطـوُّر المدهش للعلـوم الفيزيائيـة الكيميائيـة بفضـل اسـتعمال منهـج جديـد في الـشرح، يذهـب مـن الوقائـع إلى القوانـين، ويـدرك أن حتميّـة قاسـية تديـر العالم، ويعطينـا- فجـأةً- ثقـة بـلا حـدود، بالإلـه (الـشرح). وسـيطبِّق النقّـاد، إذن، بجـرأة بـل بتـسُّرع، منهـج التوضيـح العلمـي عـلى المؤلَّفـات الأدبيـة؛ وهـذا يعنـي- أوَّلاً- أن الأثـر هـو حـدث محتمـل، إنتـاج الإنسـان التاريخـي، والنفسـي، والاجتماعـي، ويعنـي- ثانيـاً- أن هـذا الحدث يجـب أن يتلقّى من النقـد تفسـيراً، كـما يعنـي- ثالثـاً، وأخـيراً- أن الحكـم النقـدي لا يمكـن أن يكـون إلّا حكـماً موضوعيـاً، تُتَّخـذ معاييره من التفسـير نفسـه. إنـه موقف يعـود إلى «مـدام دوسـتال» وإلى «بارانـت»، لكنـه لا يصبـح نظاميـاً إلّا مـع «فيلـمان» الممهَّـد المبـاشر لـ«تـين»، و«بورجيـه». هكـذا، يبـدو الطريـق مفتوحـاً لرؤيـة جديـدة للنقـد.

ولكـن، حـذارِ. فكلمـة العلـم يمكـن أن تخفـي الكثـير مـن الدغماتيـة والكثـير مـن الأخطـاء. إن العلـم يسـتطيع أن يهيِّـئ لمـن يعـرف كيـف يسـتخدمه، وذلـك بسـبب عـدم وجـود «المطلـق» المقـرَّر قبليـاً، «عقيدةً» لا يمكـن مسّـها، وقـد يخجـل العامّـة مـن أن يضعوها موضع شـكّ؛ كم هم مخيِّب اضطرارنا أن نضيف، إلى قائمة «النقّاد العلميين»، اسـم «برونتيير» الـذي لم تكـن ادِّعاءاته المتعلّقة بالنقد النسـبي إلّا تمويهاً ماهراً لعقائدية هجوميـة. مـن جهـة أخـرى، لا يمكـن أن نجعـل مـن النقـد علـماً إلّا بتجاوز المجال الأدبي: لا شرح بلا تفسـير، ولا تفسـير بلا تغيير سجلّ، أي الانتقال مـن المشـتَرَط إلى المشـترِط، وفي هـذا كلّـه خـروج عـن النقـد. وإن تجاوزاً كهـذا يقتـضي اسـتعمال معلومـات تاريخيـة، ونفسـية، واجتماعيـة تتعلَّق بسـلامتها- مبـاشرةً- صحّـة النقـد الجديـد. ففـي عـصر الفلسـفة العلميـة، لم تكـن العلـوم الإنسـانية إلّا في طورهـا الطفـولي، ومفاهيمهـا الأساسـية ليسـت إلّا ثمـرة الأبحـاث المتتالية أكـثر منها ملاحظات دقيقـة؛ أي تنقصها

الرزانـة العلميـة. لقـد أدركـوا، منذ ذلـك الحين، أن التفسـيرات التـي بُنيت عـلى مفاهيـم كهـذه قـد تلقّـت، بالوراثـة، العطـب السريع.

1 - فيلمان Villemain

إننـا نجـد، لـدى «فيلـمان»[1]، مفهومـا واضحـاً جـدّاً للنقـد الحديـث؛ فهـو- باعتبـاره تلميـذ «مـدام دوسـتال»- يقـدِّس «الموضوعيـة»؛ إن الناقـد يجـب أن يحكـم بالطبـع، ولكـن «بعـدم تحيُّـز» تـامّ: «يجـب أن يكـون شـأنه شـأن التاريـخ، بعيـداً عـن كلّ هـوى، ومصلحـة، وحـزب. يجـب أن يحكـم عـلى المواهـب أكـثر مـن حكمـه عـلى الآراء العامّـة.. يجـب أن يتقـدَّم النقد غـير المتحيِّـز عـلى الـرأى العـامّ». إن الأثـر لهـو مشـكلة، لا يظهـر حلُّهـا إلّا بتحليـل الأوسـاط والبلـد والحضارة، كلّ هـذه العوامل التي عاينت نشـأتها؛ فلتوضيـح أثـر يجـب أن نتذكَّـر- أوَّلاً- أن مهمّـة الأدب لا تقتـصر، فقـط، عـلى نقـل تقاليـد المجتمـع، بـل تتعلَّـق- أيضـاً، وفق فنونـه- ببعض حـوادث هذا المجتمـع». أخـيراً، فـإن «فيلمان» قد أفسـح مجالاً كبـيراً، في نقده، للآداب الأجنبيـة، ويمكـن أن نعتبره واحـداً من روّاد تاريـخ الأدب، والأدب المقارن.

ولكـن، إذا كانـت مفاهيـم «فيلـمان» جديـرة بالاهتـمام، فـإن تطبيقهـا مخفـق؛ ففيهـا إفـراط في البلاغـة، واللمعـان، واللوحـات القائمـة عـلى الافتراضـات. أضـف إلى ذلـك أن منهجـه لـيس بدقيـق ولا بُملِـحّ، فهـو- على خـلاف «سـانت بـوف»- لا يلتـزم بسـيرة الكُتّـاب، ولا بدراسـتهم النفسـية، ولا بتحليـل البيئـة الاجتماعيـة الحـقّ. ومجمـل القـول أن نقـده يتَّصـف بإيديولوجيـة نسـبية، ولكـن بـدون ملاحظـة دؤوبـة ومجديـة.

2 - تين Taine

إننـا نجـد هـذا الـدأب القائـم عـلى التجربـة والمنهجيـة لـدى مـن طبـع

---

(1) فيلمان (1790 - 1867) مقال في محسنات النقل ومساوئه 1814؛ دروساً في الأدب الفرنسي (1828 - 1829).

بطابعـه، في نظـر بعضهـم، كلّ نقـد القـرن التاسـع عـشر، ويظهـر ذلـك، بصيغـة واضحـة، في هـذه الجملة: «يقتصر المنهـج الحديث، الذي أحرص عـلى اتِّباعـه، عـلى اعتبـار الآثار الإنسـانية بنـوع خـاصّ- كوقائـع ونتاجات، يجـب أن تحـدِّد سـماتها، وتبحـث أسـبابها، لا أكـثر. إن العلم- بحسـب هذا المفهـوم- لا يديـن ولا يسـامح: إنـه يعايـن ويـشرح.. إنـه يفعـل مثـل عالم النبـات الـذي يـدرس بالاهتـمام نفسـه شـجرة البرتقـال وشـجرة الصنوبـر، وكذلـك شـجرة الغـار وشـجرة البتولـة: إن هـذا العلـم هـو نفسـه نـوع مـن علـم النبـات التطبيقـي، لا عـلى النبـات، بـل عـلى المؤلَّفـات الإنسـانية».

وبالفعـل، إن «هيبوليـت تـين»[1] قـد نجح أكثر من غـيره في تبرير وجود النقـد العلمـي، وفي رسـم مبادئـه. يجـب أن لّا نحكـم إلّا باسـم مقاييـس موضوعيـة، وأن نبحـث- بـلا كلـل- عـن الميـزات والأسـباب، ومـع ذلـك لم يكـن إلا مثاليّـاً مشـغوفاً بالتجريـد، وفكـراً نظريّـاً نظاميّاً قليـل القدرة على الملاحظـة الدؤوبـة الدقيقـة، ولا نجـد في نقـده- بالرغـم مـن الظواهـر- أيَّ إلمـام مجـدٍ بالسـببية الاجتماعيـة، ولا أيّ مفهـوم جـدّي عـن السـببية النفسـية؛ يُـردّ كلّ شيء، في النهايـة، إلى روحانيـة آليّـة باليـة، مرتبطـة- بشـدّة- بالثـمار الفتيِّـة لمخيِّلـة فلسـفية.

الادِّعاءات الفلسفية: لقـد كان «تـين» أديبـاً من باب المصادفـة. إن ردّ الفعـل السـياسي، والاجتماعي، للسـنوات (1850 - 1852)، وقد أبعده عن دكتـوراه الفلسـفة التـي كان يحضِّرهـا، قـد أجـبره عـلى أن يكتـب أطروحـة عـن «لافونتـين» حيـث طبَّـق فيهـا منهـج تحليـل، ناتجـاً- مبـاشرةً- مـن مفاهيمـه النظريـة، هـذه المفاهيـم التـي نشـأت مـن اتِّصاله «بأسـاتذته في الفلسـفة»، ومنهـم «سـبينوزا»، و«هيجـل». تنادي هـذه المفاهيم بعقلانية مطلقـة؛ إن الكـون هـو مظهـر لفكـرة منطقيـة، والواقـع «الذي هـو المنطق الحـيّ» يتَّحـد مـع المعقـول؛ ينتج عـن ذلك تبعيّة شـديدة، لكنهـا مشرقة،

(1) تين (1828 - 1893): مقال عن لافونتين (1853)، مقال عن تيت ليف (1856)، مقالات في النقد والتاريخ (1858)، تاريخ الأدب الإنجليزي (1863)، فلسفة الفنّ (1882)، مقالات جديدة في النقد والتاريخ، وهو كتاب نُشِر بعد وفاته، عام (1893).

يجب أن نجد، من جديد، ترابطَها. إن المعرفة التامّة لممكنة، ويجب أن تسعى هذه المعرفة لترسيخ سلسلة استنتاجية عقلية، بلا نقطاع، وذلك بإيضاح نهائي لكلّ الوقائع وكلّ القوانين الخاصّة بقانون واحد، يمكن أن يستخرج منه- بالضرورة- كلّ أشكال الكائن. ولكن، إذا كان هناك تعادل بين التسلسل المثالي للمقتضيات، والعلاقة الواقعية للحوادث، بين روابط المفاهيم وبين الموجودات، فإنه من المستحيل إعادة بناء كلّ شيء بطريقة مجرَّدة كما حاول «هيجل»: يجب أن ننطلق من الوقائع، وأن نجد، من خلالها، الأسباب التي «تدعمها». إن التفسير يعني، حينئذ، أن نجد نظاماً للماهيّات التي تعبرٍّ عن الوقائع، أو- بما أن الجوهر والعامّ لا يشكلان إلّا واحداً- أن نجد الوقائع العامّة التي تتعلَّق بها الوقائع الخاصّة، وأن نجد روابط هذه الوقائع العامّة على وقائع عامّة أخرى.

يقول «تين»: هكذا يعمل العالم، ويتوصَّل العلم، بواسطة القوانين التي يكتشفها، إلى الأسباب الواقعية؛ هكذا يجب أن ندرك العالم الإنساني. سواء أكان موضع البحث إنساناً، أو عصراً، أو أثراً، أو أدباً، ينبغي أن نستخلص العلاقات التي تفضي إلى السبب الجوهري لمجموعة وقائع خاصّة، وإلى «الظروف» أي إلى الجواهر الأخرى التي ارتبط بها السبب الأساسي. وتتَّفق هذه المتطلَّبات النظرية مع المواضيع المعروفة جدّاً: «الملكة الرئيسية»، من جهة، و«العرق والبيئة والزمان»، من جهة أخرى.

هل هو نقد نفسي؟ «الملكة الرئيسية»: إن المفهوم الأوَّل، الذي نرى، هكذا، أصله النظري البحت، يشير إلى «جوهر من النوع النفسي»، يعتبر واقعاً تحت سلوك الفرد وآثاره، إذا كان كاتباً. إنه «شكل من أشكال الفكر الأصلي، حيث تنتج عنه كلّ الخصال المهمّة للإنسان، والأثر» ومهمّة النقد النفسي الأساسية هي اكتشاف هذه الملكة الرئيسية للكاتب، هذه الحالة النفسية المسيطرة والملحّة، بطريقة «تعطي مشهد الضرورات الرائعة التي تربط فيما بينها الخيوط التي لا حضر لها،

ذات الفروق الدقيقة والمتشابكة، للكائن الإنساني». لا يكفي أن «نرسم» كما فعل «سانت بوف»، بل أن نعرف إرجاع الحوادث الخاصّة إلى حدث عامّ يضمِّها، وهكذا إن «تيف ليف» هو - في الأساس- «مؤرِّخ وخطيب»، وتنتج عن هذه الصفة- عن طريق المنطق- كلّ صفاته الأخرى وصفات مؤلَّفاته.

هكذا، رغب «تين» في أن يضع قواعد لنقد يهتمّ بالجذور النفسية للعمل الأدبي، و- مع الأسف- إن هذه الطريقة النفسية البحت في فهم العلاقات، في كلّ المجالات المعقدة بين النزعة النفسية والتعبير الأدبي، قد قادته إلى صيغ ذات سذاجة لا تستطيع الصمود، و- بالفعل- إن المنهج الذي استعمله ليس، أبداً، منهج عالم نفسيّ مهتمّ بالحقيقة العلمية؛ ذلك أنه يعهد إلى حدسه بمهمّة ملء الإطار الفارغ والنظري الناتج عن حرصه، بوصفه عالماً عالم في المنطق. يلزمه سبع أو ثماني صيغ، ترتبط بصيغة أكثر جوهرية كسلسلة معلقة بسماء، وكل واحدة- كما يقول هو نفسه- يجب أن تاتي إلى الناقد «تلقائيّاً»، بينما يقرأ آثار هذا الشاعر أو ذاك الروائي، وهو ممسك قلمه بيده؛ ويجب- خاصّة- ألّا تفوته «هذه الدقّة الكبيرة في الرؤية»، ولا «عادة اختراق المشاعر التي تحت الكلمات»؛ بكلمة مختصرة: أن يقود الحدس التشريح.

حسناً. لكن، في هذه الحالة، ما هي الملكة الرئيسية؟ هل هي غير العلاقات المجرّدة لمجموعة انطباعات مسيطرة؟ أليست، على وجه ما، الإنتاج الناضج لدراسة نفسية جدِّيّة؟ إن هذا النقد لَهو نقد انطباعي ذو ادّعاء فلسفي عارٍ من كلّ أُبَّهة نفسية، ومن كلّ موقف ثابت من مشكلة التشخيص النفسي. كان لابدّ من سذاجة توفيقية لكي نصدّق أن مختلف الخطوط النفسية والنشاطات لفرد- سواء أكانت أكاذيب أدبية أم لم تكن- ترتبط بمصدر واحد، وواضح.

أهو نقد اجتماعي؟ «العرق» و«البيئة» و«الزمان»: ألم يأتِ «تين» بالخطوط الأوَّلية لعلم اجتماع تاريخي في الأدب؛ بسبب عدم توفُّر نقد بسيكولوجيّ مُجْدٍ؟ إن «الأشياء الخلقية ليس لها، فقط، «تواقع»، بل

لها- أيضاً- «ظروف»؛ إن «شكلاً مبتكراً للفكر»، لا يظهر إلّا في علاقته مع ظروف أكثر شمولاً، مع مجرَّدات أخرى أوَّلية هي العرق، والبيئة، والزمان: هل يصبح النقد، إذن، اجتماعياً؟ لا يمكننا أن ننكر أن «تين» يفتح الطريق نحو النقد الاجتماعي، لكنه يفلسفه فوراً، حين يتعلَّق الأمر به. فلنرَ ذلك- بالفعل- عن كثب.

إننا نقرأ في كتابه «مقدّمة الأدب الإنكليزي» أن العوامل الثلاثة التي هي موضع بحث، هي «بعض طرق عامّة في التفكير، وفي الشعور» إنها «حالات للفكر». إن العرق هو «مجموعة استعدادات سيكولوجية فطرية وراثية» تضاف- عامّة- إلى ميزات تتأثَّر بالمزاج والبنية الجسمية. البيئة هي «مجموعة الظروف التي يخضع لها شعب»، ولا يمكن فصلها عن الزمان الذي هو باعث مكتسب «دفعة من الماضي إلى الحاضر، هو نقطة يصل إليها فكرُ شعب في صيرورته».

إن العاملين: الاجتماعي، والتاريخي يعودان، إذن، إلى العامل السيكولوجي، إذا كانت- بالفعل- «هذه القوى العظيمة ليست إلّا حصيلة ميول الأفراد وقابليّاتهم». وإن الألفاظ العامّة المستعملة هي «تعابير جماعية نجمع، بواسطتها، بنظرة من نظراتنا، عشرين أو ثلاثين مليوناً من النفوس المتعاطفة والفعّالة في الاتّجاه نفسه».. هل يبدو «تين» منطقيّاً، هنا، مع نفسه؟ إن جوهراً «إنسانياً»؛ فرديّاً كان أم جماعياً، لا يستطيع، وفق منهجه، أن يكون إلّا من النوع «الأخلاقي». لكن، ماذا يحلّ، حينئذٍ، بالنوعية الاجتماعية؟ كتب «تين»، فيما بعد: «إن التاريخ هو، في الحقيقة، مشكلة سيكولوجية»، و- بكلمة أخرى- يجب دراسة الفلسفة والدين والفنون والأسرة والدولة، في عصر ما، من خلال منظار العالم النفسي، لأنها «تأخذ ميزاتها من هَيل، أو موهبة مسيطرة؛ إنه الفكر ذاته، والقلب نفسه الذي فكَّر، ورجا، وتصَّرف».

بالفعل، إن «تين» يربط العاملين: الاجتماعي، والتاريخي بالعامل السيكولوجي، وبما أن العامل السيكولوجي يتحدَّد بالموهبة الرئيسية، سواء أكانت فردية أم جماعية، فإن نقده ينتهي إلى تعميمات حدسية

وفرضيّات مبدعة، والحتمية الضيِّقة التي ينادي بها تنتهي إلى رؤية مجرَّدة للفكر.

النظرية الجمالية: مع ذلك، يعود فضله إلى أنه بحث عن شروط «حكم من خلال الوقائع» الذي يلازم، على نحو ما، تفسير الوقائع؛ فهو- بذلك- يمهّد للنقد الذي سيعنى بالأصالة والتعبير.

ولكن، كان ينبغي على «تين» أن يكون قد فكَّر طويلاً في شروط الحكم الجمالي الوضعي، الذي لا يتحقَّق إذا أدركنا أن دور الأدب ومهمَّته هما، قبل كل شيء، «أن يعطي معنًى» للإنسان، بنوع ما. يبقى «تين» إذن، أميناً لوجهة النظر التقليدية التي تقول إن الأدب يجب، قبل كلّ شيء، «أن يخلق الجمال»: وهكذا، إن أحكامه تنتج- فعليّاً- عن نظرية جمالية تكون، أحياناً، لا شعورية (وهكذا، يبدو أنه أخذ بالقدرة على الإنعاش والحياة والحركة التي يصادفها لدى لافونتين، وبلزاك، وستندال). على كل حال، إنه منهجيّ في فلسفته في الفنّ.

يقبل «تين»، اعتباراً من كتابه عن «لافونتين»، نظرية للجمال مستوحاة، مباشرة، من «هيجل»: «الجمال، هو التجلي الحسّي للفكرة». إن الفنّ هو ترجمة للطبيعة، يجعل معنى الواقع حسِّيّاً، وذلك بإبراز «طابع، جوهري للموضوع»، فهو، إذن، «فكرة عامّة، وقد أصبحت خاصّة جدّاً قدر الإمكان». لقد سعى «تين»، وفق هذه الشروط، إلى أن يقيم على أسباب الفنون في كتابه (فلسفة الفنّ)، وأن يرسم مبدأ علم جمال «حديث وتاريخي، وليس بعقائدي»، ولقد انتهى به الأمر إلى أن يصوغ أحكاماً مطلقة. إنه لا يتردَّد- بِاسْم المقاييس التي يدّعي أنها «موضوعية» ناتجة عن الواقع- أن يطرح المقاييس المعروفة التي تسمح بقياس القيمة النسبية للمؤلَّفات:

- درجة أهمِّيّة الطابع المتميِّز (ما نوع ودرجة القدرة على التعبير والتفسير الموجودة في الأثر؟ وما درجتها؟).

- تقارب النتائج (هل هناك عوامل غير فعّالة أو مبعَدة، عن الانطباع

الوحيد الذي يجب أن ينتج؟).

- نفع الخصائص (هل يسعى الأثر إلى زيادة المعرفة، والطاقة، والحبّ؟ هل هو مؤذ أم مفيد؟).

إن هذه النظرية الجمالية تصل، في النهاية، إلى التأكيد الصريح على «علاقة الفنّ بالأخلاق». وفي عام 1862، يعلن «تين» أنه- باستعماله طريقة النقد الوضعي- «كان بيده، دون أن يعلم، أداة أخرى للقياس..».

ومجمل القول أن «تين» لم يملأ، أبداً، البرنامج الذي كان قد اختطّه لنفسه: إن موقفه المنادي بالنسبية ليخفي فلسفة مطلقة عميقة؛ وإن هدفه يبدو كأنه يريد إصدار الأحكام وفق التفسير، ومن خلاله، لكنه، بالفعل، كان يحكم من خلال فرضيّات جمالية، وأخلاقية، و- أخيراً- إن منهجه في الشرح، خاصّة، ينتهي إلى انطباعية معرّاة من كلّ قيمة موضوعية. إن «تين» لم يوضِّح الموضوع الأساسي للعلاقات بين الأثر والإنسان والجماعات، لا من وجهة نظر الوقائع، ولا من وجهة نظر معرفتها الممكنة . لقد كان أسير فلسفة مثالية أبعدته عن الفلسفة الموضوعية الحقّ، و- مع ذلك- ظهر «تين» كقائد مدرسة؛ ذلك أنه عبّر (ربَّما، رغماً عنه) عن اتِّجاه متقدِّم في النقد.

3 - برونتيير Brunetière

إن «برونتييز»، بالرغم من ادّعاءاته، لا يعتبر ممثِّلاً جريئاً لهذا الاتِّجاه المتقدِّم. ألم يتَّهم «تين» بأنه لم يحكم بحزم كافٍ، وأنه نسي، إلى درجة كبيرة، وجهة النظر الأدبية البحت، حين قصر شرحه على العرق، والبيئة، والزمان، والملكة الرئيسية؟ بالفعل، إن النقد -بالنسبة إلى «برونتيير»- هو، قبل كلّ شيء، أن يحكم على أثر، وأن يحكم عليه باعتباره ينقل جوهراً، هو الجوهر «الأدبي». ولكن، لا ينتج عن ذلك ألّا يكون النقد «موضوعياً»، بل العكس. إن هدف «برونتيير» هو -على وجه الدقّة- أن يعارض أهداف النقد الانطباعي و«الذوق الفردي»؛ وذلك

بإقامة «علم نقدي» ذي أُسس موضوعية. يكفي ألّا يكون الإنسان عالماً ليدرك أن «برونتيير»[1] يتلاعب بالمعنى المبهم لكلمة «موضوعي»، وأن نقده، كي لا يكون «ذاتياً»، لايبلغ درجة النقد العلمي، وأنه تحت أبَّهة الفلسفة الوضعية، يموّه فلسفة عقائدية مسهبة في التقليدية.

الاتِّجاهات الوضعية: إننا نقرأ، في مقاله الشهير في الموسوعة الكبيرة، أن «غاية النقد هي الحكم على الأعمال الأدبية، وتصنيفها، وشرحها». تبدو لنا هذه الصيغة مبتذلة إذا لم نبحث عما تغطّي، على وجه الدقّة. إن وظيفة الشرح لهي «تحديد العلاقات بالنسبة إلى الأثر، بالتاريخ العامّ للأدب، وبالقوانين الخاصّة لفنّه، وبالبيئة التي ظهر فيها، وأخيراً بكاتبه. إن الكلمة الهامة هنا هي «النوع الأدبي»؛ وبالفعل فإن الأثر باعتباره نوعاً أدبيّاً يعبر بطريقته عن هذا «الجوهر الأدبي» الذي ينبغي على النقد ألّا ينساه. إذن، إن نقطة من النقاط الأساسية التي يطالب «برونتيير»، بموجبها، بأن يوصَف منهجه بأنه علمي، هي أن الأنواع الأدبية تتطوَّ ر وفق قوانين، وأن «كلّ أثر هو فترة أو مرحلة من تطوُّر نوعه». وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأعراق (وهذا ما يبرهن عليه داروين) التي تتطوَّر وفق مفاضلة تقدَّمية، وتعقيد متزايد. هناك تتابع وليس مجرَّد تغيير في تاريخ الأنواع، فهي تولد وتتثبَّت، وتتحوَّل، ويوجد بين الآثار، التي هي من نوع واحد، روابط تسلسلية، يجب على «المنهج التطوُّري» أن يجدها. إن شرح أثر ما يعني دراسة مكانه، كنوع، في التطوُّور الإدبي؛ فدراسة الظروف الجغرافية، والاجتماعية ليست إلّا ثانوية، لأن المهّم هو أن تحسن وضع الأثر في الزمن الأدبي.

ما «التصنيف»؟ وما «الحكم»؟ إنهما بالنسبة إلى برونتيير تمرين في منتهى الموضوعية إذا انتبهنا من جهة إلى ما هو «الجوهر الأدبي» وإلى دور النقد ووظيفته من جهة أخرى.

---

(1) برونتيير (1849 - 1907): الرواية الطبيعية (1883)، التاريخ والأدب، في ثلاثة أجزاء (1884 - 1886)، دراسات عن الأدب الفرنسي، في ثمانية أجزاء (1884 - 1907)، تطور النقد (1890). انظر مادّة «النقد» في الموسوعة الكبيرة.

إن المنهـج التطوُّري يسـمح بإقامة تسلسـل الأنواع «للأسـباب المماثلة التـي تجعل من تسلسـل البنيات، الفقريات فوق الرخويـات» (الفنّ. النقد الانطباعـي في كتـاب «المقـالات»). وكذلـك الأمر في كنف النـوع، فإن الأثر يمكـن أن «يبتعـد أو يقـترب مـن كـمال النـوع». عـلى كل حال، إن من شـأن الأثـر، كـما مـن شـأن النـوع، أن يعـبّر، بمسـاعدة شـكل مـا، عـن الوظيفـة الأساسـية لـلأدب التـي هـي، بالنسـبة لبرونتيير، أيضـاً، أن تحقِّـق الجمال. إنـه يتَّخـذ عـن هـذا الجـمال مفهومـاً كلاسـيكياً جـدّاً، إذ يربـط مفهـوم الجـمال بفكـرة «طبيعيـة إنسـانية»، وظيفتهـا أن تعـبّر أدبيـاً و«بعقـل» يتعـرَّف إليهـا. وإن الآثـار لا تقـوم هكـذا إلّا بمـا لهـا مـن عمومية، وليـس بحقيقتهـا الموضوعيـة أو الآنيـة. يجب على النقـد، إذن، قبل كلّ شيء، ان يـبرز المكتسـبات الدائمـة التـي أغنى بهـا الكاتب الـتراث العـامّ. عليه، وهو يراعـي الـشروط التـي لا يمكن للأثـر باعتباره «أدبيـاً»، أن يخالفها، أن يحكم عـلى قيمتهـا مـن ناحية تصنيفها في النـوع، وعلى النـوع في التطوُّر الأدبي. لأجـل هـذا يلجـأ إلى عقلـه، إلى ماهـو فيه أكـثر ثباتـاً وشـمولاً وتجريـداً. إنه باعتبـاره مفـسِّراً للمتطلَّبـات المجـردة للإنسـانية يدافـع عـن العـرف العامّ للإنسانية.

العقائدية: كتـب يقـول: إننـا نتعـرَّف، هنـا، بالفعـل، إلى السـمات المميِّـزة للفلسـفة المطلقـة، وكتـب يقـول: «هنـاك حقبـة أدبيـة»؛ ولهـذا «فـإن الموضوعيـة النقديـة ممكنـة»، وإن هـذا الممثِّل الشـهير لما يسـمّيه «تيبوديـه» «نقـد الأسـاتذة» يأمـر ويبنـي ويحكـم باسـم الإنسـان والعقـل والتقليـد والجـمال. قـد لا يسـتند عـلى مطلـق ميتافيزيقـي «ولكـن عـلى مطلـق تاريخـي، يتلخَّـص بالفكـرة البرجوازيـة للتقليـد: «أن يحـرِّم النقـد، ويمنعـه مـن الحـقّ في أن ينتسـب إلى التقليد؛ هذا يعنـي حرمانه الحقّ في الوجـود». مـن هنـا، يأتي اليقـين الهادئ للـذي «يعرف» أنه يقين يسـمح له أن يعـرِّض للسـخرية الكتّـابَ الذين يـروون فرديّاتهم الحقـيرة، وأن يرفض، باسـم الآداب والأخـلاق، نظريـة «الفـنّ للفـنّ».

كـم مـن معايـب نجدهـا، في النهاية، لـدى هـذا الرجل المعتدّ بنفسـه!

وما أشدّ تعسُّف هذه النظرية لتطوُّر الأنواع، التي نُسخت، (لا نعرف لماذا)، عن فلسفة «دراوين» الفرضية! إننا نعجب -أيضاً- من أنه، وقد تشبَّع بنوع من الوضعية، قد غاب عنه أن موضوع النقد، بحدّ ذاته، قد يكون معرفة إن كان هناك حقائق مطلق للفنّ أم لا، بدلاً من أن يقبلها بلا براهين. وأخيراً، إننا نحكم وفق ادِّعائه، بعد أن اكتشفنا -بطريقة متناقضة، من خلال تطوُّر النقد- تطابقاً بين الموضوع والوظيفة، وأنه كان هو نفسه الصيغة التي شعر النقد فيها -أخيراً، وإلى الأبد- بوجوده وبطريقته.

أتباع الفلسفة المطلقة لبرونتيير: أسهب تلاميذ «برونتيير» في ميوله المطلقة أكثر من إسهابهم في اتِّجاهاته العلمية الغامضة.

وهكذا، إن منظّراً مثل «ريكاردو»[1] قد فضح معايب النقد العلمي، ثم حلَّل مطوَّلاً إمكانية النقد العقائدي وقواعده. على الناقد أن يكون «الناطق باسم الإنسانية»، وهذا يعني (العودة إلى نيزار)، «ان على الناقد الفرنسي أن يكون فرنسيًّا ليكون إنسانياً». إن الأثر الأدبي «قد وُجِد ليعبّر عن الإنسانية»، «الحقّ هو الشرط الضروري للجمال»، و«الأخلاق هي العلامة والمقياس لجمال الأثر». كذلك، إن على الذوق «أن يبذل جهداً ليتساوي مع الحقيقة والجمال والخير المطلق»، ولا يستطيع الناقد أن يكون حاكماً كفؤاً «إلّا إذا أصبح، بفضل التقليد، إنسانيّاً وغير متحيَّز».

يعود «رنيه دوميك»[2]، من خلال «برونيير»، إلى «لاهارب» أكثر من عودته إلى «نيزار». وهو -باعتباره مدافعاً متحمِّساً عن الذوق الكلاسيكي- يعلن عداءه العنيف لكلّ تجديد، يبدو له متعارضاً مع وضوح الأدب الفرنسي والقياس التقليدي.

---

(1) ريكاردو: كتاب النقد الأدبي ، دراسة فلسفية: مقدمة عن برونتيير (1896).

(2) رنيه دوميك (1860 - 1937): دراسات في الأدب الفرنسي (1896 - 1908).

4 - هانكان[1] Hennequin

أخـذ مفهـوم «النقـد العلمـي» مضمونـة الجدّي اعتبـاراً مـن «هانكان»؛ ومـن هنـا ظهـرت معضلاتـه الخاصّـة بـه. ومـن المؤسـف أن «هانـكان» كان منظِّـراً، لا ممارسـاً للنقـد لأنه قد غرق في نهر السـين، وهـو في الثلاثين من عمـره، في السـنة نفسـها التـي ظهر فيهـا كتابه «النقـد العلمـي». وبالفعل إن النقـد العلمـي يطـرح مشـكلة الوظيفـة والموضـوع: هـل يعتـبر الأثـر وسـيلة للوصـول إلى معـارف مـن النـوع التاريخـي، والنـوع السـيكولوجي، والنـوع التاريخـي، أم -عـلى العكـس- أن الأثـر، وقـد اعتـبر كنهايـة، يمكـن أن نسـتعمل معـارف غـير أدبيـة كأداة لتوضيحه؟ إنه يطرح -أيضاً- مشـكلة المنهـج: هـل ينبغـي أن نسـتخلص عنـاصر التفسـير السـيكولوجي مـن مضمـون الأثـر أم مـن سـيرة الكاتـب؟ هـل ينبغـي أن نذهـب مـن الأثـر إلى الإنسـان، أم مـن الإنسـان إلى الأثـر؟، إلّا أن لـ«هانـكان» مفهومـاً عـن النقد يجيـب، بوضـوح، عـن هـذه الأسـئلة. إنـه مـن نـواحٍ كثـيرة يبـشِّر بمناهـج حديثـةَ، وقـد أشـير إلى تأثـيره في المحلِّـل النفـسيِّ «بـودوان»، أضـف إلى ذلـك، تأثـيره في «بـول بورجيـه» الـذي كان شـديد القـرب منـه.

الأثر والقارئ: «التحليل الاجتماعي»: يبدأ «هانكان»، وقد أعلن نفسـه تلميـذاً لـ«تـين»، بـأن يلومـه عـلى نظريَّتـه الضعيفـة للسـببية التاريخيـة، والاجتماعيـة؛ فالبيئـة والزمان لا يمكـن تحديدهما بطريقة بسـيطة، خالية مـن التناقـض، وإلّا حدثـت مماثلـة كاملـة في الإنتـاج الأدبي، فكـم مـن فنانـين متناقضـين مـع بيئتهـم! فليـس مـن المجـدي، إذن،أن ننطلق رأسـاً مـن الطوابـع المميِّـزة: الاجتماعية، والعامّة، لأثر مـا. إن التأثير الاجتماعي يوجـد، طبعـاً، ولكـن لـكي نجـده يجـب أن نأخـذ بعـين الاعتبـار مجموعـة القـرّاء، والمعجبـين بالأثـر، وأن نسـعى لنعـرف إلى مـن يتَّجـه. هـذا هـو التحليـل الاجتماعـي الـذي يقترحـه «هانـكان».

(1) هانكان (1858 - 1888): النقد العلمي (1888)، دراسات في النقد العلمي (1888)، كتاب مفرنسون (1889).

«كل أثـر فنّـي، إن مـسَّ، من ناحية، الإنسـان الذي أبدعـه، فإنه يمسّ، من ناحيـة أخـرى، مجموعة النـاس الذين يؤثّر فيهم». وهكـذا، إن الرواية تُقَدَّر، لا بسـبب الحقيقـة الموضوعيـة التـي تعبِّر عنها، «ولكن بسـبب عدد مـن الناس تحقّـق حقيقتهـم الذاتيـة وتعـبّر عـن أفكارهـم»، «إن الذيـن، وهـم يقـرأون كتاباً، يهتـزّون نشـوةً، أن يجـدوا فيـه الأفكار التي هـي غريزة جـدّاً عليهم، هم الإخـوة بالـروح للإنسـان، الـذي تفتحت في كتبـه، أوَّلاً، هـذه الأفكار».

«كـما يمكـن لكاتـب ألّا يكـون متقاربـاً إلّا مـع «قسـم» مـن «الجسـم الاجتماعـي»، بـل قـد لا يُقَـدَّر إلّا بعـد موتـه: إن «هانـكان» لا يـتردَّد في أن يُرجـع سـبب ذلك، هنـا، إلى تنوُّع الطبقـات الاجتماعية، وتطوُّرهـا علاقاتها بمناطـق نجـاح الأثـر.

الأثر والإنسان: «التحليل السيكولوجي»: يبـدو لنـا المفهـوم الـذي يتَّخـذه «هانـكان»، عـن النقـد السـيكولوجي، أقـلّ ابتـكاراً؛ فالأثـر يعبّر عن كاتبه، ولسـنا بحاجة إلى سـيرة حياة لنسـتطيع أن نعيد بناء بنيته العقلية. «إن التحليـل السـيكولوجي» يقتـصر -بالفعـل- عـلى «الصعـود مـن الـدالّ إلى المدلـول»؛ وذلـك باسـتعمال معطيـات علـم النفس العـامّ. وهكـذا، سـنفسِّر الأسـلوب المكـوّن بفكـرة محسوسـة، والتركيب التـامّ «بتلاحم في الأفـكار ضيِّق ومتتابع» وسنرُجِع نوع الشـخصيات والموضـوع إلى قابليّات الكاتـب ورغباتـه، والانفعـالات الموصوفـة إلى الانفعـالات التـي شـعر بها.

موضوع النقد ووظيفته: ينتـج عن ذلك أن «هانـكان» يعتبر النقد -بوجه خـاصّ- وسـيلة لتحليـل حـالات نفـس لـدى فـرد أو في بيئـة. إننا نسـتطيع أن نتسـاءل لـو قبلنـا هذه النظـرة: ألا تسـمح المعرفة المسـبقة لظـروف الأثر، بإيضـاح أكـثر، واقعيَّـة للأثـر الأدبي؟ عـلى كلّ حـال، إن حركـة جدليـة قـد تكـون أكـثر منطقية، خاصّـة أن الأثر وحده لا يسـتطيع أن يمدّنا بالمعلومات عـن نفسـية الكاتـب. إن علـم النفـس التحليـلي قـد أدرك ذلـك. وهنـاك كثير مـن التحفُّظـات حـول علـم النفس الاجتماعـي الـذي ورثـه «هانـكان» عـن «تـين»، والـذي منعـه أن يـرى تنـوُّع الطرائـق التـي يعبِّر بهـا الكاتب عـن رؤية العـالم الخـاصّ لمجموعـة من النـاس، هو رسـولها الحـيّ، والشـاهد عليها.

5 - بورجيه Bourget

لقد حاول بورجيه[1]، على كل حال، أن يستخدم -وفق طريق منهجية- تحليلاً اجتماعياً مماثلاً لما اختاره «هانكان»، لكن ثمّة كثيراً من الأحكام المسبقة المذهبية قد أبعدته، في البدء، عن اتِّخاذ موقف وضعيّ بحت.

الموقف النسبي: نستطيع أن نقرأ، في نصّ يعود إلى عام 1882، ما يأتي: «لا يتحكَّم النقّاد بالإنتاج الأدبي أكثر ممّا يتحكَّم الفيزيائيون بإنتاجات الحياة». وكتب في مقدِّمة كتابه (المقالات)، عام 1883، أن «طوائف الفنّ لم تحلّل إلا بقدر ما هي إشارات».

يدخل نقد «بورجيه»، إذن، في الحركة العلمية. إنه يقترب من «هانكان» أكثر من اقترابه من «تين». وبالفعل، إن الحركة التفسيرية تتَّجه، في نقد «بورجيه» خاصّة، من الأثر إلى المعطيات النفسية الاجتماعية؛ ولهذا لا يكاد يشير إلى شخصية الكتّاب، بل يهتمّ -خاصّة- بالقيمة الاجتماعية للأثر: ألم يشأ أن يقيِّم نفسه «مؤرِّخ الحياة الأخلاقية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر». بما أن «الآثار هي الوسيلة الأكثر فاعلّية لنقل الإرث السيكولوجي»؛ ففيها «قدرة عمل مستقلّة عن الكاتب نفسه، تكمن في دعاية فكرية، وعاطفية، يختلط فيها المنطق العميق، إذا نحن وضعنا -معاً- الكتب التي كانت شائعة خلال فترة واحدة؟».

مذهب بورجيه: لقد استخدم «بورجيه» -عمليّاً- هذا المنهج في التحليل النفسي الاجتماعي، ليكشف (تأثيراً واحداً متشائماً عميقاً ومستمرّاً» لدى معاصريه، وتعود أسباب هذا التأثير؛ إمّا إلى الانفعالية أو إلى الحياة الكونية، أو إلى فساد الحبّ المعاصر، وعجزه تحت ضغط

---

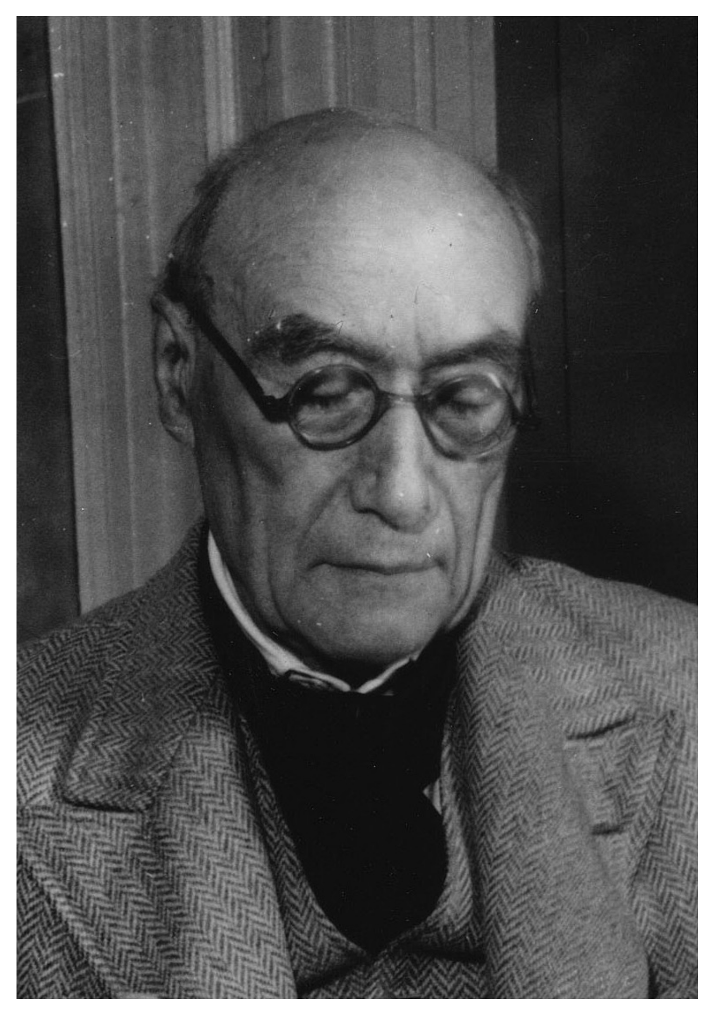
(1) بول بورجيه (1852 - 1935): مقالات عن علم النفس المعاصر (1883)، علم اجتماع وأدب (1906)، صفحات في النقد والمذهب (1912)، دراسات وصور صفحات جديدة في النقد والمذهب (1922).

الفكـر التحليـلي، أو إلى التأثير الـذي أحدثـه العلـم، و-ربَّمـا- إلى الـصراع بـين الديموقراطيـة والثّقافـة الرفيعـة، أخـيراً. فلنلاحظ أنه لا يذهـب، أبداً، إلى الأسـباب العميقـة؛ أي الأسـباب «الاجتماعيـة» الحقيقيـة القائمـة في «عـدم التوافـق بـين الإنسـان والبيئـة» التـي تلخّـص، في رأيـه مجموعـة أسـباب هـذه «الأزمة الأخلاقيـة». إن انتباهه متَّجه خاصَّة نحو هذا الكشـف عـن «المـرض التشـاؤمي» باسـم أوضـاع روحيـة أو مسـيحية، قـد تنتـج عن عقائديـة أخلاقيـة أكـثر مـما تنتـج عـن فلسـفة وضعيّـة نقديّـة.

عـلى الناقـد أن «يبـذل جهـداً ليسـتخلص من التجربـة والتاريـخ قوانين صحّـة المجتمعـات»؛ وهكـذا يـؤدّي التحليـل الأدبي، إذن، إلى التحليـل الاجتماعـي الـذي يـؤدِّي، بـدوره، إلى «التحليـل السـياسي». وكذلـك «إن الديانـة المسـيحية هـي، في الوقـت الحـاضر، الـشرط الوحيـد والـضروري للصحّة والشـفاء»، وإن «بورجيه» الذي كان يسـعى، منذ عام 1902، ليأتي «بمشـاركة في المذهـب التقليـدي»، يطلـب مـن الكُتّـاب أن يكونـوا مـربِّي الفكـر، وأن يبثّـوا الأفـكار الصحيحـة والحسـنة: «هـذه هـي الخدمـة التـي يجـب أن نقدِّمهـا...» و-أخـيراً- قـد يكـون هـذا نوعـاً مـن «النقـد الملتـزم».



Anatole France
أناتول فرانس
1924 – 1844



André Gide
أندريه جيد
1951 – 1869

الفصل الخامس

الانطباعيّة

احتلَّت كلمة «الأنطباعية» مكانة كبيرة، بين عامَيْ 1885 و 1914، في خصام النقّاد. ومع ذلك، ليس من اليسير تعريفها، فلنفرض أن العلماء والعقائديين قد أرادوا أن يتوصَّلوا إلى معرفة موضوعية أو حكم موضوعي؛ أي مستقلِّين عن وجهة النظر الخاصّة للناقد، فإن الانطباعيين يريدون -على العكس- أن يقتصروا على تثبيت التقاء الأثر بذاتيَّتهم. إن كلمة «انطباع» تعني- بدقّة- هذا اللقاء الآني والساذج بين النصّ والقارئ، والتبادل الذي ينتج عن ذلك في نفس القارئ. هكذا، يعدو النقد الانطباعي، نظريّاً، إلى المفهوم النقي والبسيط لردود فعل الناقد الذاتيّة أمام نتاج أدبي. إنه لمن البديهي أن يبتعد بعداً كبيراً، في هذه الحالة، عن الغاية التي حدَّدها «سانت بوف» للنقد إن لم يكن قد توصَّل إليها؛ ألا وهي الوصول إلى النفس، وإلى ذاتية غريبة. إلّا أن الناقد الانطباعي يحبّ أن يعلن أن غايته هي ألّا يتكلَّم إلّا على نفسه.

لمَ هـذا الموقـف؟ لقـد رأينـا كيـف أن الموضوعيـة العلميـة لا تقصّر بأن تعمـل بوسـائل مفسّرة، ثقيلـة في كثـير مـن الأحيـان، وأن تنتهـي بأوضـاع عقائديـة خاصّـة. غـير أن الانطباعيِّين يكرهـون التصنُّـع قبـل كلّ شيء. إن موادّهـم ليسـت بطاقـات قـد تجمَّعـت بصـبر بـل ذكريـات مـن قـراءات، احتفـظ بهـا -بشـغف- إنسـان مثقّـف، طيِّـب المعـشر. إن منهجهـم هـو ألّا يكـون لهـم منهـج، فـكلّ نظـام يبـدو لهـم قبليّاً مريبـاً. ثـم إن الانطباعيّين يكرهـون -أيضـاً- الريـاء؛ إنهـم يقولـون: لنكـن صريحـين: أليـس كلّ نقـد- بالفعـل- انعكاسـاً للأثـر، مـن خـلال النقـد؟ ولمـاذا لا نقبـل -بحرِّيّـة- هـذا الوضـع؟

ويعـبِّر «لوميـتر» عن وجهـة النظر هذه، في وضـوح: «إن النقد؛ منهجياً كان أم غـير منهجـي، ومهـما كانـت ادّعاءاتـه، لا يتوصَّـل إلّا إلى تعريـف الانطبـاع الـذي يُحدِثـه فينـا، وفي زمن مـا، أثرٌ فنّي، فيه دوَّنَ الكاتب نفسـه الانطبـاع الـذي تلقّـاه مـن العالم، في سـاعة ما.

وبمـا أن النقـد هكـذا، فلنحـبّ الكتـب التـي تـروق لنـا..»؛ ذلـك أن الانطباعيـين -وهـذا هو السـبب الثالـث- لايريـدون أن يرفضوا لـذّة القراءة: إن النقـد، وقـد أراد أن يفسِّر ويحكـم، قـد أوشـك أن يضيِّـع معنـى المتعـة الجماليـة، وهـذه المتعـة جوهريـة، في نظرهـم؛ من هنـا يأتي نـوع من لذّة الحـواس، التـي هـي أسـاس النطباعيـة.

ولكن، هل يمكن -حقّاً- أن يوجد موقف انطباعيّ متلاحم؟

نسـتطيع ألّا نقبـل تبريـر «لوميـتر» الـذي ينطـوي عـلى كثـير مـن السفسـطة، بـل نسـتطيع بـأن نجيبـه بـأن الانطباعيـة، وهـي أبعـد مـن أن تكـون هوى سـاذجاً، تسـتخدم، دائمـاً، مقاييس وشرائـع أو قوانين مقبولة في الوسـط الأدبي، أو الاجتماعـي؛ وتلـك هـي خطيئـة بـارزة في الخيانـة. أضـف إلى ذلـك أن الانطباعيـة الكاملـة قد تصبـح مبالغة في الدقّـة. إلا أننا بقـدر مـا نربـط الانطباعـات الدقيقـة لنكـوّن منهـا وحدة (يتـمّ هـذا العمل، عـلى كلّ حـال، عفويـاً أو عمـداً) ندخل وظيفة فكرية تتجاوز اللذّة الحسِّـية الأدبيـة المحـض.

إن النقـد الانطباعـي، وقـد أراد أن يكـون ذاتيّاً بحتـاً، قـد اتَّخـذ أشـكالاً بعـدد الأفـراد الذين يمارسـونه. إننا سـنميِّز جانـب اللذّة، وجانـب التفرقة، و-أخـيراً- جانـب النرجسـية ذات المظهـر الخالـد والـضروري، ولابـدّ من أن نقـرّ بذلك.

1 - نقد يعتمد على اللذّة:
جول لوميتر، وأناتول فرانس

فلسفة ذاتية «أبيقورية»: يقـول «جـول لوميـتر»[1] عـن مقالاتـه: «إن ليسـت إلّا انطباعـات صادقـة، دُوِّنـت بعنايـة». ويعلـن «أناتـول فرانس»[2]، مـن جانبـه: «إن النقـد -كـما أفهمـه، وهـو أشـبه شيء بالفلسـفة والتاريخ- نـوع مـن الروايـة تسـتخدمه العقول الواعيـة السـاعية وراء المعرفـة، وإن كلّ روايـة، إذا أُحسِـن فهمهـا هـي سـيرة ذاتيّـة، والناقـد الجيِّـد هـو الـذي يـروي مغامـرات النفـس، وسـط روائـع المؤلَّفـات».

إن الإنطباعـات تسـتجيب، لديهـما، إذن، بقناعـة تفيـد بـأن الناقـد لايمكـن أن يخـرج عـن ذاتـه، حـين يتكلَّـم عـن كتـب الآخريـن، وبمـا أن أيّ يقـين مسـتحيل، فـلا يمكـن أن ننشـئ -موضوعيـاً- حكـماً نقديـاً؛ مـن هنـا يـأتي عداؤهـما لـ«برونتيير» الـذي يـرى فيـه «لوميـتر» ناقـداً «في منتهـى الشراسـة»، و«قاضيـاً فظّـاً»، ويصفـه «فرانـس» بأنـه قـادر على أن «يشـكِّل نظامـاً لا يُدمَّـر، يـدوم عـشر سـنوات».

- لقـد أصبـح النقـد، إذن، لديهما حديثـاً لطيفاً بين رجـال مثقَّفين؛ فهو يهـرب مـن كلّ تحذلـق، وكلّ بناء تعسُّـفي، ويسـتند إلى فلسـفة أبيقورية،

---

(1) جول لوميتر (1853 - 1914): نشر عدداً كبيراً من المقالات التي جمعت تحت عنوان (المعاصرون)، في خمسة مجلَّدات (1885 - 1899). وفي انطباعات عن المسرح 6 مجلدات (1888 - 1920)، ومنذ عام (1907) نشر دراسات عن روسو، فينيلون، وراسين .. وغيرهم.

(2) أناتول فرانس (1844 - 1924): كتب لجريدة «الزمن» مقالات جمعت في أربعة مجلَّدات، تحت عنوان «الحياة الأدبية» (1888 - 1894). كما أن هناك دراسات نقدية شتى، جُمعت في كتاب «العبقرية اللاتينية» (1917).

ويعتمد على اللذّة والفنّ. يقول «أناتول فرانس»: «إن اللذّة التي يعطيها الأثر، هي المقياس الوحيد لقيمته».

خيانات ضرورية: قد يكون من المجازفة أن ندَّعي تحويل النقد إلى مجموعة علامات متفرِّقة، دون نظرية أو كيان، وإن «لوميتر» و«فرانس» -وإن لم يكن لهما نظام مفسّر- يحكمان- بالفعل- من خلال مجموعة وظائف من السهل تمييزها. إنها، عند الأوَّل، ارتباط بقيم تقليدية تقليدية للذوق الكلاسيكي والفرنسي؛ هذا الذوق الذي يملي عليه أن يُدين «ايبسن» وعدداً كبيراً آخر من كُتّاب الشمال، إذ لم يجد لديهم أيّ شيء جديد يضيفونه إلى الأدب الفرنسي، أو نفوره من الرمزيِّين وكتّاب أواخر القرن التاسع عشر الذين لم يتورّعوا عن أن يهدِّدوا وزن الشعر الفرنسي، وإشراقه. أمّا «أناتول فرانس» فإنه أكثر تحرُّراً وتقبُّلاً للأفكار الجديدة، فمع أنه لم يفهم، هو -أيضاً- الرمزيِّين، يعتذر عن نقدهم على الأقَّل، ويمتنع عن إدانتهم. إنه يعطي انطباعه، دون أن يدّعي، أبداً، أنه على صواب، لكن مجمل نقده يقوده -بالرغم من كلّ شيء- إلى الحرص على الحفاظ على القيم الكلاسيكية وحقوق الذكاء ضدّ دعاة المدرسة الواقعية الجديدة (مثل «روسني»)الذين قد حرموا حرماناً تامّاً من موهبة القدرة على التجريد».

هناك ضرورة أخرى، بالإضافة إلى ضرورة وجود نوع من النظرية، وإن كانت ضمنية، هي ضرورة التأليف، والتنظيم، والتجريد؛ من هنا ينتج الابتعاد عن الانطباع الصرف، ويظهر هذا، جليّاً، لدى «جول لوميتر» الذي لا يختلف نقده كثيراً، في مخطَّطه ومنهجه، عن نقد «لانسون»، ويهدف نقده، في الواقع، إلى نوع من الموضوعية في وصف الآثار.

أمّا بالنسبة إلى «فرانس» فإنه يبتعد -أيضاً- عن المدرسة الانطباعية البحت، برغبته في أن يذهب إلى أبعد من مجرَّد لذّة القراءة، وأن يجد في دراسة الكتاب أداةً لفهم الإنسان على نحو أوسع، وأن يبحث في الكتب عن «كلّ أنواع الأسرار الجميلة، عن الناس، وعن الأشياء»؛ يقول إنه من الذين ليسوا براضين، لكنهم قلقون بسبب قراءاتهم. إن الانطباعية لديه

تهدف إلى الفلسفة الإنسانية، فهو يأخذ منها عمقاً أكثر، لكنه يخون نفسه، في الوقت ذاته.

2 - انفصام أم تعاطف؟:

ريمي دو غورمون

يعتمد نقد «دو غورمون»[1] على كلّ من المدرسة التحرُّرية، والمدرسة الارتيابية، والنسبية، على حدّ سواء. لكن مواقفه أكثر إلحاحاً، وهي تقوده إلى استنتاجات أكثر جذريّة.

يستحيل وجود أيّ يقين، بالنسبة إليه، فهو يَحْذر من كلّ يقين حذرَه من كلّ ادِّعاء بمعرفة شيء ما؛ فهو، إذن، يقبل كلّ الأفكار مؤقتاً، إلى أن يظهر حدث جديد يؤدّي به أن يناقض نفسه.

إنه يريد أن يتذوَّق كلّ الأفكار، على نحو متتالٍ، دون أن يتوقَّف عند إحداها؛ وهذا يعني أن يدفع بالفلسفة الانطباعيةً إلى أقصى حدودها.

إلّا أنه -مع ذلك- لم يرد أن يكون ناقداً انطباعياً من نوع «لوميتر»، و«فرانس» اللذين يتَّهمهما بالسطحية. وفي الواقع، إن نقده لا يستند على اللذّة الحسِّيّة: إن آثاره تمجيد صريح للذكاء الذي يعرّفه بأنه قدرة على التمييز. فهو يقترح لتجنُّب كلّ «يقين»، وكل لغة ساذجة بحقيقة مطلقة، أن يفكِّك التداعي المألوف الذي يجري حول الكلمات، وأن يحذف النظام المتَّفق عليه لتجنَّب شرَك العادة. يقول: «إن المهمّة السامية للنقد، لا تقتصر على زرع الشكوك، فقط، بل يجب أن تذهب إلى بعد من ذلك، يجب أن تهدم، وأن تحرق. إن الذكاء هو أداة ممتازة للنفي».

---

(1) ريمي دو غورمون (1858 - 1915): النزعات الأدبية (1904 - 1927)، النزعات الفلسفية (1905 - 1959)، كتاب الاقنعة (1896)، انظر كتاب ج. ربيس «ريمي دو غورمون» (1940).

إن هـذه، في الحقيقـة، فكـرة من أفـكار الشـباب، وإن «دو غورمون» لم يمـارس، في الواقـع، هـذا النقـد المحـرق. فكتاباتـه -عامّـة- تمثّـل الميزات المألوفـة للمدرسـة الانطباعيـة؛ إنهـا مجابهـة كتـب مـع الأنـا: «لنأخـذ هذا الأثـر، حديثـاً كان أم قديمـاً، ولنـرَ: هـل يـرضي ذكاءنـا؟ وهـل يحملنـا عـلى التفكـير؟ وهـل يؤثّـر في إحساسـنا، ويبعـث فينـا رغبـات وأحـلام، ويـرضي مثلنـا الأعـلى في الجمـال؟».

إن أصالـة «غورمـون» في مـكان آخـر، فقـد اسـتخلص مـن فكـرة عـدم وجـود جمـال مطلـق، وأن كلّ شيء نسـبي، هـذه النتيجـة التـي لم يـرَ «لوميـتر» و«فرانـس» كلّ أبعادهـا، وهي أن لكلّ مؤلِّف شـخصيته الخاصّة، وأن كلّ كاتـب يكـوّن لنفسـه فكـرة شـخصية عـن الجـمال، وأن النقـد يمكن أن يُفهـم كتفسـير لمَثَـل كلّ فـرد. لقـد تنبَّـأ «غورمـون»، حـين أرجـع فكـرة النسـبية للناقـد، عـن الأثـر المـدروس، بالنقـد القائـم عـلى الفهـم الـذي يسـعى إلى إيجـاد القانـون الداخـلي، وإدراك مركـز تعبـير المؤلِّـف.

3 - نقد نرجسي: أندريه جيد[1]

وجـد «جيد» نفسـه مسـوقاً إلى ممارسـة النقد الإنطباعـي، وهو الداعي إلى عبـادة الـذات، والخصـم اللدود لـروح النظام الذي طالمـا تنقَّل، حرصاً منـه عـلى الصدق، مـن موقـفٍ إلى آخـر، ولقـد كان «جيـد» أقـلّ تعرُّضـاً لخيانتـه مـن الذين سـبقوه.

و-بالفعـل- يؤكِّـد هـو نفسـه، في كتابـه «دستويفسـكي» «أن هـذا الكتـاب ليـس إلّا ذريعـة اتَّخذهـا ليعـبِّر عـن أفـكاره الخاصّـة»، ويعلـن أنـه كتـب «كتـاب نقـد، واعترافـات معـاً». إنـه نقـد «مناسـبة» ربَّمـا أمكننـا

(1) أندريه جيد (1869 - 1951)»: ادِّعاءات (1903) -ادعاءات جديدة (1911)، دستويفسكي (1923)، رحلة إلى الكونغو (1927)، مقال عن مونتاني (1929)، لنكتشف هنري ميشو (1941)، الرجوع إلى مقدمات كثيرة كتبها (عن بودلير، وستندال، وتوماس مان، وشكسبير .. وغيرهم). أمّا عن نقد «جيد»، بشكل خاصّ، فيجب مراجعة كتاب «أندريه جيد»، لمؤلِّفه مارك بيكبدر (1954). صدر له منشورات عويدات كتاب «قوت الأرض»، ورواية «مزيفو النقود».

القـول: مناسـبة؛ ليتوسَّـع في فكـرة عزيـزة عليـه، ولاكتشـاف رؤيـة بعيـدة المـدى. وهكـذا، يجـدر بنا ألّا نطلب مـن «جيد» منهجاً، بـل غياب المنهج: الشـجاعة في أن ننـسى، لفـترة مـا، كلّ مـا نعـرف أو نعتقـد معرفتـه، وأن ننظـر، مـرّة أخـرى، إلى المؤلَّفـات والمعضـلات.. وبديهـي أنـه أكـثر موضوعيـة مـمّا يدّعـي. لقـد عبّر- حقّـاً- عن مجموعـة من الأحـكام، وأعاد النظر فيها، في كثير من الأحيان، ونقَّحها مجازفاً بأن يناقض نفسـه، وهي أحـكام تتعلّـق بـالأدب المعـاصر، بقدر تعلُّقهـا بالأدب الكلاسـيكي والأدب القديـم، وغالبـاً مـا تكـون عـلى شـكل انطباعـات أو ليـس هـذا علامـة عـلى «حرّيّـة» «جيّـد» أن نجـد أفـكاراً شـديدة الحدة عـن «راسـين» و«لافونتين» مـن خـلال ملاحظاتـه في كتابـه المشـهور «رحلـة إلى الكونغـو»؟ ويبدو أن «جيـد» قـد علَّـق على آرائـه عامّـة، المنثورة هنـا وهناك، قيمـة موضوعية، وإن كان ثمّـة مناسـبات شـخصية وأوضـاع خاصّـة قد أوحت بهـا إليه. على كل حـالٍ، مـن الثابـت أن «جيـد» قـد أعـاد النظـر في الفـنّ، وأن مفهومـه لـه قـد أثَّـر، شـاءَ أم أبى، في نقـده. «إن الفـنّ لا ينسـخ الطبيعـة، ولا أقبـل إلّا شـيئاً واحـداً غـير طبيعـي: «الفـنّ» «ليـس هـدف الفـنّ أن يبرهـن»، «إن العمـل الفنّـي يجـب ألاّ يكـون مغلقـاً»، «يسـتوجب الفـنّ الإرغـام: أولويّـة الشـكل». إن كلّ هـذه الصيـغ هـي -بالطبـع- ضرورة تقـود نقـده. إننـا لا نُدهـش، في هـذه الظـروف، مـن أن تكون بعـض مقالاته، كالتـي نشرها في (المجلّـة البيضـاء)، دراسـات تتجـاوز المذهـب الانطباعـي البحـت.

إلاّ أن ثمّـة شـكلاً قـد بقـي، فهـذه «الموضوعيـة»، أليسـت مظهـراً أراد بـه «جيّـد»، سـواء مـن جوهـره أو مبدئـه، أن يعطـي لنفسـه -حسـب الـضرورة- أن يكـون، ليـس، فقط، موضوعياً ومتحيِّزاً، بـل أن يكون -أيضاً- نظاميـاً، قاسـياً، متحيّـزاً؟ يجـب ألا ننـسى، أخـيراً، أن «جيـد» بـل لم يـرد أن يكتـب (نظريّـاً، عـلى الأقـلّ) إلاّ لنفسـه، وألّا يـدرس مؤلَّفـات الآخريـن إلّا ليبحـث عـن ذاتـه؛ لهـذا إن رسـائله لـ«أنجيـل» في كتابـه «ادِّعـاءات»، هـي -بالفعـل- سـيرة حيـاة فكريـة، كتبهـا من خـلال نقـده للكتـب؛ ولهذا السـبب يجـد نقـد «جيـد» أفضل تبرير لـه في «المذكِّـرات»، ولكـن: أليس هـذا، إذن، نفيـاً للنقـد؟

4 - الانطباعية الخالدة

مهما كانت صعوبة التمسُّك بالحرفية، فإن الإنطباعية هي ضرورة، شعر بها النقّاد دائماً، فحين يكون الناقد مسرفاً في المنهجية ينتهي به الأمر إلى أن يفلت منه الجوهر، وينسى أن الكتب لم تكتب لتفسَّر من جهة أسبابها الخارجة عنها، بل لتوفِّر انطباعٍ لذّة نفسية أو فكرية؛ و-بالفعل- إن كلّ النقّاد، حتى أشدّهم منهجيّةً، هم انطباعيّون، في ناحية ما. ومهما كان الأمر، فإن الإنطباعية قد أخذت اتِّجاهين:

الصحافيّون: إن الإتّجاه الأوّل، وهو الاتِّجاه الصحافي، يلحّ على عدم جدوى، بل على خطر الادِّعاء بإرساء أحكامه وفق نظرية، وتفسيراته على ضوء علم أو معرفة عميقة. إن نقد «بول سوداي»[1] كان من هذا النمط[2]. ويستطيع الأثر النقدي لـ«كليبر هادنز» أن يقدِّم مثالاً جيّداً على ذلك، فإن مقدِّمة كتابه عن «ترفال» هي احتجاج عنيف على مؤرِّخي السِيَر الذين يعتقدون أنهم قاموا بكلّ شيء، حين روَوْا -بالتفصيل- مغامرات الشاعر الغرامية. فهو لم يشأ أن يدوِّن تاريخاً بل تاريخ الأدب الفرنسي، تاريخه، حيث يحرص، في مفارقات كبيرة، مسلِّية في أغلب الأحيان، على كسر القوالب التقليدية التي تحفظ فيها الأمجاد المقدَّسة.

إن مقالاته في الصحف هي حكمه على الكتب الحديثة، ونوع من الوصف الشعري المرهف الذي يدخلنا إلى «الجوّ» الخاصّ بأفضل ما كتب، في آن واحد.

كتاب المقالات «آلان Alain»: أمّا الاتّجاه الانطباعي المختلف كثيراً الذي يتَّجه نحو المقال، فإنه يعطي لذاتية الناقد كلّ أهمِّيَّتها. إن هذا

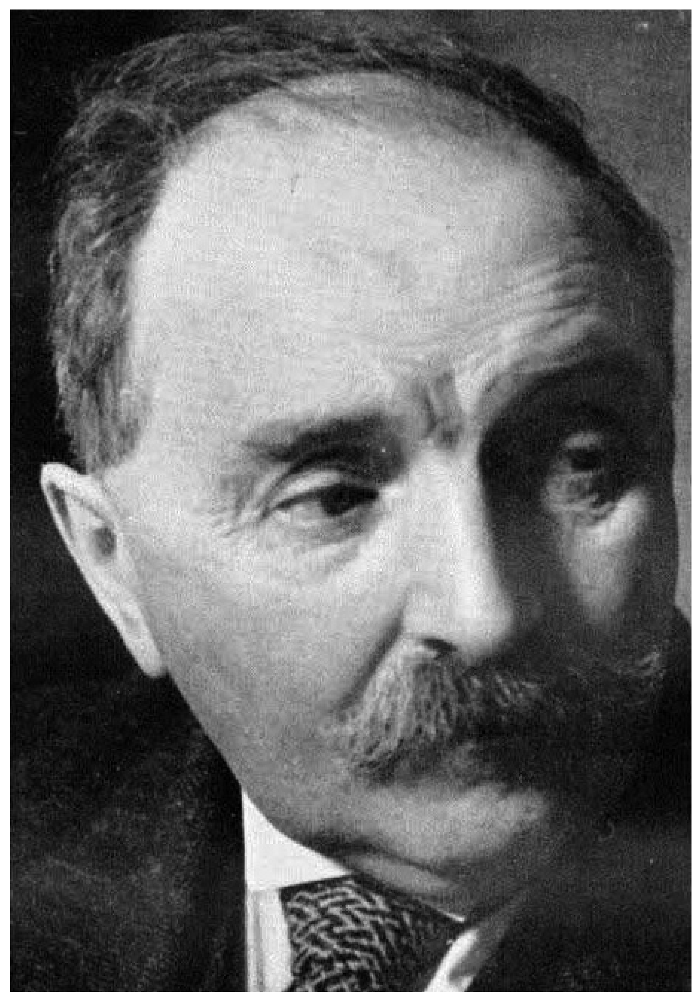
---

(1) بول سوداي (1869 - 1929): كتب العصر (1929 - 1930) كاتب الصيغة الشهيرة: «الأدب هو ضمير الإنسانية؛ النقد هو ضمير الأدب؛ أي شيء يسمو عليه؟».

(2) وكذلك صيغة «ليون بلوم»، التي أعيد اكتشافها، حديثاً. انظر: أثر ليون بلوم «النقد الأدبي» (1954).

النقـد لا يتميَّـز عـن النقـد الحدسي، ونقـد التعاطف، ونقد الإطالـة، إلّا بأنه يرفـض أن يؤلّـف، وأن يفـرض عـلى مؤلَّفـات الكُتّـاب نظامـاً، لا يمكـن إلّا أن يكـون قاسـياً. إننـا نفكّـر بكتـاب «ملاحظـات» لـ«أندريـه سـواريز»، وخاصّـةً كتـاب «عـن الأدب لآلان» الـذي هـو سلسـلة ملاحظـات صغـيرة بـلا ترابـط: الآثـار، والكُتّـاب الذيـن ذُكـروا ليسـوا -بالنسـبة إلى الناقـد- إلّا حجّـة ليعبّر فيهـا عـن أفـكاره الخاصّـة الفلسـفية، أو الأخلاقية. والحقّ أنـه من الصعب تصنيـف «آلان». فلنرجـع إلى كتابـه عـن «سـتندال»، وكتابـه عـن «بلـزاك»: إنـه يعطـي لفكرتـه «قالبـاً انطباعيـاً»، ولكـن تكمـن في أعماقـه فلسـفة روحيـة، وعقلانيـة، و- بالعكـس- إن هذه الفلسـفة ليسـت، أبـداً، بمنهجية ولا بجديـدة، لكنهـا تعتمـد عـلى الاختيـار، وتكـون، أحيانـاً، غامضـة؛ وهذا مـا يقرِّبنـا مـن نـوع مـن الادِّخـار الأيديولوجـي، و-ربَّمـا- كان نقـده الأدبي، في البـدء، نتيجـة هـذه «السـعادة في القـراءة التـي غالبـاً ما يتحـدَّث عنها، وهـذه الصيـغ قـد تمثِّـل وجهـة نظـره الحقيقيـة: «يجـب أن نمـضي سـنوات في الفهـم، قبـل أن نسـتطيع أن ننقـد»، ومتـى «وجـدت أنه ينبغـي أن نألف مـا يقولـه الكتّـاب الجيِّـدون، وذاك خـير مـن أن نجهـد أنفسـنا كثـيراً في فهمهم».

إن للانطباعيـة أعظـم الفضـل في أنهـا حفظـت، للنقـد، فتنـةً ولـذّة، لم نألفهـما لـدى النقّـاد «الجدِّيّـين»، ولكـن، إلى جانـب ذلك -كـما رأينا- هناك وضـع عنيـف في شـدّته، وإننـا ملزمـون دائمـاً -شـئناً أم أبَيْنـا- أن نخرج منه؛ مـا يـؤدّي، غالبـاً، إلى نظـرة سريعة وسـطحية للمؤلَّفات. إن دراسـة تعتمد الصـبر واليقظـة، أو تعتمـد سـعة العلـم هـي- بكلمـة مختـصرة- لا تظهـر، إذن، عديمـة الفائـدة، كـما قيـل عنها.



Albert Thibaudet

ألبرت تيبوديه

1936 ـ 1874

الفصل السادس

سعة العلم

لقد سجَّل النقد العلمي جهداً، وهو جهد مخفق في كثير من الأحيان، إلّا أنه جدير بالثناء، بحدّ ذاته، ليدخل إيجابيّةً، كادت الانطباعية تنفيها عنه نفياً تامّاً. وسيكون علماء النقد، كمن سبقهم من العلمويّين، مولعين بالوقائع، لكنهم سيكونون أقلّ منهم فهماً في البحث عن أسباب الأحداث الأدبية في الوقائع النفسية أو الاجتماعية التي هي زائدة على الأدب. أضف إلى ذلك أنهم سيحذرون من مناهج التفسير المتسرِّعة جدّاً، ستكون غايتهم أكثر تواضعاً: أن يطبِّقوا، في دراسة الكتب، اهتماماً دقيقاً متجرِّداً، وأن يجمعوا كلّ المراجع وكلّ المعلومات التي يمكن أن تفيدهم في توضيح باطنيّ للمؤلَّفات. وإذا كانوا يستخدمون معطيات السيرة أو المعطيات التاريخية، فإنهم يفعلون ذلك دون اتّباع رأي مسبق أو روح التنظيم، بل ليحطيوا أنفسهم بضمانات موضوعية.

1 - تحوُّل النقد الجامعي

إن الذين خلفوا «برينوتيير» قد غيّروا نقد الأساتذة، من خلال هذه الرؤية. لقد استبدلوا بالمنهجية التي أرادوها خطابية في الماضي، الحرص على الدقّة والصرامة، وهي ميزات أقلّ بريقاً، لكنها أكثر صلابة، مع ذلك لن يحدث التغيير دفعة واحدة، فما يزال «فاغيه» يمثِّل الفلسفة الإنسانية القديمة، ولا يعير سعة العلم والتاريخ اهتماماً كبيراً. وعلى العكس من «فاغيه»، نجد «لانسون» يمتدح، ويمارس نقداً يقوم على الدراسة الدقيقة للوقائع، دون أن ينسى أن دراسة الأدب تهدف- أوَّلاً- إلى تنمية الفكر والذوق. إن إصلاح التعليم، عام 1902، الذي يسعى إلى إحلال الروح «العلمية» محلّ الروح «البلاغية» التي كان النقد يعتمد عليها، في الماضي، قد خلَّد هذه النزعة الجديدة، من حيث الأنظمة، وضَمِن استمرارها.

إميل فاغيه[1]: هو، في الحقيقة، ليس بعلاّمة ولا بمؤرِّخ. إنه رجل مثقَّف، يستطيع أن يقوم بمقارنات مهما كان نوعها، وهو قارئ كبير: إنه يندِّد بالأحكام المسبقة التي يطلقها العقائديون والعلميّون، وهو، حين يعترف بأن النقّاد يقدِّمون معلومات عن أنفسهم أكثر ممّا يقدِّمون عن الكتّاب الذين يتحدَّثون عنهم، يعطي- بذلك- أدلّة للانطباعيِّين. لكنه يدَّعي - دون أن يتوصَّل، دائماً، إلى ذلك - النزاهة، ولا يطمح إلّا إلى «أن يرشد القارئ إلى وجهة النظر التي يمكن أن يضع نفسه فيها، والتي قد يكون من المستحسن أن يضع نفسه فيها، ليقرأ أثراً عظيماً».

إن اختصاصه يقوم على تحليل الأفكار ومناهج الفن، وأن يصنف كل ذلك وفق مخطط منطقي، وأن يقدِّم صورة واضحة- ما أمكن- عن كبار الكتّاب الفرنسيِّين.

---

(1) أميل فاغيه (1847 - 1916): القرن السادس عشر (1893) القرن السابع عشر (1889)- القرن الثامن عشر (1890)- القرن التاسع عشر (1887)، كتاب «سياسيّو القرن التاسع عشر وفلاسفته في الأخلاق» (1891 - 1900) ... وغيرها.

لم يأتِ نقد «فاغيه» بشيءٍ جديد، من ناحية المنهج، لكن نقده ينتمي إلى نوع لا يزال قائماً حتى يومنا هذا. إن «أندريه بيللسور»- بإنسانيته وحبِّه للتحليل الواضح، وحرصه أن يكون متعلّماً دون أن يظهر متحذلقاً- يمثِّل هذه النزعة خير تمثيل، وهو ينادي بالحفاظ على حقّ النقد، حتى الجامعي منه، في أن يبقى فنّاً.

غوستاف لانسون[1] : تأثر «لانسون» تأثراً كبيراً بـ«تين» و«برونتيير»، على خلاف «فاغيه»، ولكنه لم يأخذ منهما إلّا أقلّ الأمور صلاحاً للمناقشة، وما هو علمي، فعلاً، فقد أخذ عن الأوَّل فكرة البيئة، بينما أخذ عن الثاني فكرة التاريخ، وهو يؤكّد أنه، لكي ندرس الأدب، يجب أن نبدأ بعدد من الأبحاث العميقة (سنعدِّدها فيما بعد) تهدف إلى إبعاد كلّ أسباب الأخطاء التي تتعلَّق بالحوادث، لكن هذا- بالنسبة إليه- ليس إلّا نقطة انطلاق، فسعة العلم ليست هدفاً بحدّ ذاتها. كتب يقول: «إن الرياضيين، كما أعرف بعضاً منهم، الذين يسلّيهم الأدب، والذين يذهبون إلى المسرح أو يأخذون كتاباً ليروّحوا عن أنفسهم، هم على صواب أكثر من الأدباء (وأعرف عدداً منهم) الذين لا يقرؤون، ولكنهم يُعَرّون الكتّاب الذين يستولون عليه، ظنّاً منهم أنهم يحسنون صنعاً بتحويله إلى بطاقات». إن سعة العلم ليست إلّا وسيلة تسمح، قبل كلّ شيء، أن نعرف الآثار معرفة جيِّدة.

وكما أن الأدب «هو أداة ثقافة داخلية»، فإن هذه المعرفة الجيدة تتيح لنا أن نتذوَّق الكتب بطريقة أفضل، و- من ثَمَّ- نحسن الاستفادة من قيمتها المكوّنة. لا يستطيع الناقد، إذن، أن يحكم، ولا ينبغي عليه أن يعفي نفسه من الحكم، وهنا- أيضاً- تستطيع سعة العلم أن تنفع، فالتاريخ يسمح لنا، على سبيل المثال، أن ندرك أن «كورناي» قد رسم الناس كما كانوا في عصره، وتسمح لنا دراسة «المصادر» أن نحكم

---

(1) غوستاف لانسون (1857 - 1934): تاريخ الأدب الفرنسي (الطبعة الأولى 1894)، بوسويه (1890)، بوالو (1892)؛ كورني (1898)، فولتير (1906)، كتيب عن سيرة الأدب الفرنسي الحديث (1909 - 1914)، مطبوعات نقدية عن الرسائل الفلسفية لفولتير (1909)، وعن كتاب «تأمُّلات» للامرتين.

على إبداع «لامرتين». ولكن سعة العلم وحدها، هي أبعد ما تكون عن النفع، و- بالفعل- إن الذوق هو الذي يحكم في آخر الأمر. إلّا أن هذا الذوق هو- في الأصل- ذاتي يتغيَّر وفق الناس: إن «لانسون» مثل «فاغيه»، يتعرَّف به وينبئنا، في مقدِّمة كتابه «تاريخ الأدب الفرنسي»، أنه يأتي «بالآراء والانطباعات والأشكال الشخصية للفكر والشعور، التي حدَّدها لديه الاتِّصال المباشر والمستمرّ بالمؤلَّفات».

إلّا إننا نجد، حتى في أحكامه الشخصية، شيئاً من الموضوعية؛ فهو يجهد في أن يحكم بلا تحيّز، وبلا رأي مسبق، ويقول إنه يأمل «ألّا يكون قد أحبَّ شيئاً أو ذمّ شيئاً إلّا لأسباب ذات طبيعة أدبية»، وإذا ما اعتقد أنه قد أخطأ، فهو لا يتردَّد، في الطبعات الأخيرة لكتابه «تاريخ الأدب»، أن يدخل «ملاحظات ندم أو ارتداد» ليخفِّف من حدّة أحكامه. إن فضل «لانسون» لا يعود إلى أنه أدخل مناهج في الدقّة والصواب، وجعل لها الأفضلية، فحسب، بل إنه- بحرصه أن يكون مفكّراً إنسانياً- قد تدارك، مسبقاً، بعض الأخطاء؛ فهو يستحقّ كلّ تقدير على نزاهته الفكرية.

2 - مناهج سعة العلم

لم تبدأ سعة العلم مع «لانسون»، ولا في القرن التاسع عشر نفسه، لكنها بقيت، حتى مطلع القرن الحاضر، دون أيّ اتِّصال مع النقد، وغالباً ما ركدت في التجميع البحت، من غير أن تؤدّي إلى أيّة فكرة.

قال لانسون: «إن النقد وسعة العلم هما مهنتان استمرَّتا طويلاً بلا اتِّصال أو ارتباط»، وستكون هذه، في القرن التاسع عشر، مهمّة أفراد من أسر (مرتا، وبواسيه، وباري، وبيديه) أن يربطوا هاتَيْن المهنتَيْن في دراسة الأدب القديم، وأدب العصور الوسطى، في انتظار أن يأتي آخرون ليفعلوا ذلك، بالنسبة إلى الأدب الفرنسي الحديث، ويعود بعض الفضل، في ذلك، إلى الدفعة التي أعطاها لانسون. ولعلّ من الملائم أن نفحص، ثم نسأل الآن، بشكل عامّ: ما هي مناهج سعة العلم هذه؟ وبما أن هذه المناهج تقتصر، في الأصل، على أن تدخل الروح التاريخية

في النقـد الأدبي، فعلينـا أن نـدرس مفهـوم «التاريـخ الأدبي» في علاقاتـه مـع النقـد، بحـدّ ذاته.

إننـا سـنفحص- أوّلاً- الأعـمال التفصيليـة، التـي تقتـصر عـلى سـعة العلـم البحـث، ثـم كيفية اسـتعمال سـعة العلم هـذه في أعـمال تركيبية، سـواء عـن تواريـخ أدبيـة أو عـن دراسـات عـن الكتّـاب.

البحث عن التفاصيل: يجـب أن نبـدأ، لـكي نـدرس كاتبـاً أو نقطـة في تاريـخ الأدب، بعـدد مـن الأبحـاث، وهذه الأبحاث ليسـت نقديـة بل تقتصر عـلى علـوم تسـاعد في النقـد، ونتيجـة هـذه الأبحـاث هـي طبعـات نقديـة وتعليقيـة ومقـالات في المجـلّات العلميـة... وغـير ذلـك.

يجـب- أوّلاً- أن نتأكّـد مـن النصّ الـذي نقـرأه.. إن ضرورة النقد الحرفية لبديهـة بالنسـبة إلى الآداب التـي سـبقت اخـتراع الطباعـة. يجـب أن نقـارن المخطوطـات، ونبنـي النـصّ الـذي يطابـق مـا كتبـه المؤلّـف وفـق أقـرب الاحتـمالات إلى الواقـع، وهـذا العمـل ضروري أيضـاً بالنسـبة إلى الأدب الحديـث: إن الطبعـات النقديـة تقـدِّم النـصّ في أفضل ما يتَّفـق مع نوايات المؤلِّـف الحقيقيـة (الطبعـة الأولى أو الأخـيرة التـي راجعهـا المؤلّـف، مثـلاً)، وفي الملاحظـات، والروايـات المختلفـة الأساسـية التـي وجـدت في الطبعـات الأخـرى أو المخطوطـة، إذا مـا وجـدت. ويسـتطيع الناقـد، بعـد ذلـك، أن يحـاول اسـتخلاص النتائـج عـن عمل الكاتـب، وتطـوُّره... إلى غير ذلك.

فـإذا مـا أُقيـم النـصّ، يجـب أن نتأكّـد مـن حسـن فهمـه؛ مـن هنـا، تأتي ضرورة دراسـات القواعـد والأسـلوب، التي تسـتند على القواعـد التاريخية، والقواعـد اللغويـة، ودراسـات العروض والمفـردات.. وغيرهـا.. إن طبعات مفـسّرة مصحوبـة، أحيانـاً، بمفـردات الكاتـب وقواعـده تعطـي، في بعـض الملحوظـات، تفسـيرات عـن الإشـارات التاريخيـة وسـمات التقاليـد، والأنظمـة العامّـة، و- بمجمـل القـول- عـن كلّ مـا لا يسـمح لنـا اختـلاف الأزمنـة أن نفهمـه بطريقـة مثـلى.

هنـاك ميادين أخرى لسعة العلـم، ترتبـط- مباشرةً- بالنقـد؛ فلنذكر، هنـا، بعضـاً منها:

- نـشر مؤلَّفـات لم تنـشر، وغالبـاً مـا تـضيء هـذه المؤلَّفات، مـن زاوية جديـدة، المؤلَّفـات المعروفـة، بل شـخصية المؤلِّف نفسـها.

- السـير الحياتيـة: العامّـة أو الخاصّـة، التـي تسـمح للباحـث أن يجـد، بسرعـة، تعـداد كلّ الكتـب وكلّ المقـالات التـي تتعلَّـق بموضوعـه.

- المشـاركات في سـيرة حيـاة الكتّـاب؛ إن أقـلّ التفاصيـل عـن حيـاة الكتّـاب المشـهورين قـد فحصـت بدقّـة، وفـق أكـثر مناهـج التاريـخ أمانـة؛ وهكـذا تتبـدَّد بعـض الأسـاطير، وتعـرف النقـاط الغامضـة كـما هـي.

- تقتـصر دراسـة المصـادر على البحث، سـواء في الإنتاج السـابق، وفي سـيرة حيـاة الكاتب، عن أصـل الفكرة والتعبـير والموضوع.

يشـكِّل هـذا نقطـة دقيقـة تدعـو إلى المناقشـة. إن المسـألة بسـيطة، نسـبياً (نظريـاً، عـلى الأقـلّ)، حـين يتعلَّـق الأمـر بالكاتـب الـذي قَلَّـدَ «كرولسـار» أو «شـينيه»، أو بمـؤرِّخ مـا. أمّـا، بالنسـبة إلى الآخريـن، فـإن الخطـر يكمـن بتقديـم مؤلَّفاتهـم كسرقـات لكتّـاب سـابقين. تظهـر مثاليـة «لانسـون» مسـتحيلة، وهـي «أن تتوصَّـل إلى أن نكتشـف، في كلّ جملـة، الحـدث أو الموضـوع الـذي أثـار ذكاء الكاتـب أو حـرّك خيالـه». إنـه مـن الصعـب أن نحسـب حسـاباً لمـا هو أكيـد ومحتمل، وللشـعور واللاشـعور، لاسـيَّما أننـا لا نسـتطيع أن نعـرف، أبـداً، كلّ المصادر. مع ذلـك، إن العمل ليـس خلـواً مـن الفائـدة؛ فدراسـةالمصادر هـي إحدى الوسـائل الأساسـية للنفـاذ إلى مختـبر الكاتـب: إنها لا تسـمح أن تفـسَّر عبقريَّته، لكنها تسـاعد عـلى أن نفهـم كيـف كان يعمـل، وأن نسـتخلص إبداعـه، وهـي- عـلى كلّ حـال- لا تقتـصر عـلى نفسـها؛ إنهـا تطلـب أن يفسِّرهـا ناقـد ذكي.

إن دراسـة التأثـيرات أكـثر نفعـاً للتاريـخ الأدبي؛ فيجـب أن نحـدِّد مـا الـذي كان وراء نجـاح المؤلّـف أو الكتـاب، ومـاذا كان كسـبه بعـد موتـه، ودوره في تاريـخ الفكـر أو أشـكال الفـنّ، و- بطريقـة عامّة- مكانتـة وأهمِّيّته

في التاريخ الاجتماعي، والتاريخ الأدبي.

التاريخ الأدبي: يجب أن تسمح هذه النقاط التفصيلية بأن نتوصَّل إلى تركيبات؛ إننا سنبدأ بالأكثر سعة، أي بتواريخ الأدب. لكن، ما تاريخ الأدب؟ إنه ليس مجموعة دراسات عن كتّاب كبار، فحسب؛ إذ يجب أن نطبِّق، في مجال الأدب- أيضاً- المناهج المألوفة في التاريخ: أن نميِّز العصور، ونحدِّد، من خلالها، الاتِّجاهات المسيطرة؛ أن نظهر تسلسل الأحداث، ونقيم لكلّ عنصر أو لكلّ نوع ندرس عصره، لوحة تأخذ بعين الاعتبار الصغار، لنضع الكبار، من جديد، وفق الظروف المرافقة؛ أن نربط الحوادث الأدبية بوقائع أخرى للتاريخ، ومجمل القول: أن نقدِّم الأدب في ديمومته وفي استمراره الحي، وأن نحيي مؤلَّفات الماضي القديم أو القريب، كما لو كنّا نعيش زمن ظهورها، ونحن نفهمها على نحو أفضل، لأننا نعرف النتيجة.

فلكتابة تاريخ الأدب الفرنسي، مثلاً، في هذه الروح، لم يعد يكفي رجل واحد للقيام بهذا العمل. لقد جمع «بوتي دو جيلوفيل» و«كالفيه»، في الماضي، و«بيديه» و«هازار»، في أيّامنا- كلّ هؤلاء جمعوا حولهم مختصِّين ليبتّوا في كلّ هذه المجموعات، ومن الضروري أن يوجد بالقرب منهم آخرون أقاموا تأليفاً أقلّ طموحاً، ولكنه أكثر دقّة وأكثر تفصيلاً، وأن يكتبوا تاريخ قرن أو تاريخ فنّ أدبي أو تاريخ مدرسة أدبية. وكما أن التاريخ لا يوصف بصفة محدَّدة، كذلك التاريخ الأدبي يتجدَّد بلا انقطاع، لأنه حوادث جديدة تكتشف دائماً، كما أن تفسير هذه الحوادث واستخدامها لا يعني يقيناً مطلقاً، وأن الفنّ لا يقتضي الدقّة والصحّة، فحسب؛ بل يلزمه- أيضاً- نوع ما من العبقرية.

ثمّة دراسات تاريخية أخرى تبتعد أكثر فأكثر من وجهة النظر النقدية البحت، وتعالج هذه الدراسات الواقعية الأدبية على أنها حدث اجتماعي مماثل لغيره، مجرَّد عن قيمته الجمالية؛ من هنا لم يعد ثمّة مجال لأن نميِّز الكبار والصغار، بل- على العكس- إن كتّاب الدرجة الثانية لهم، غالباً، أهمِّية أكبر في تاريخ الحوادث الاجتماعية.

وهكـذا، اقـترح «لانسـون» أن يكتـب، إلى جانب تاريـخ الأدب الفرنسي، (أي الإنتـاج الأدبي) «تاريخـاً أدبيـاً لفرنسـا»، وكان يقصـد مـن هـذا «لوحـة عـن الحيـاة الأدبيـة للأمّـة، تاريـخ الثقافة ونشـاط الجماعة المغمـورة التي تقـرأ، شـأنها شـأن الأفراد الشـهيرين الذيـن كتبوا». وقد بـدأ بعضهم بملء هـذا البرنامـج، وذلـك بتوسـيعه أيضـاً، فقـد درس «دانيـل مورنـه» فكـرة فلاسـفة القـرن الثامـن عـشر، لا بحـدّ ذاتهـا، فحسـب، بـل من ناحيـة تقبُّل الجمهـور لهـذه الفكـرة، وفي تأثيرهـا في المعاصريـن، أيضـاً؛ فقـد أظهـر- مثـلاً- أنـه لا يمكـن أن نعدّهـا مـن أسـباب الثـورة. ولقـد كتـب بعضهـم- أيضـاً- تاريـخ الحـبّ في عـصر مـا: فتاريخ حـبّ الطبيعـة، في القـرن الثامن عـشر، سـمح أن يُعَـدّ «روسـو» مـن بـين الجماعـة المغمـورة في عـصره، لا مـن الكتّـاب، فحسـب. إن مجموعـة «الحيـاة الأدبيـة» التـي أشرف عليهـا «أندريـه بيـلي»، هدفـت إلى وصـف «حياة الكتّاب في الأوسـاط التـي ناضلوا فيهـا. فالموضـوع، إذن، قبـل كلّ شيء، هـو تاريخ اجتماعـي، هو فصل في تاريـخ التقاليـد». إن مؤلَّفـات كهـذه، تصف الأوسـاط الأدبيـة (الصالونات، والمجامـع العلميـة)، وتراجـع مختلـف الأنـواع الأدبية المطروقـة، وتدرس ظـروف الكتّـاب الحياتية.

ويصبـح تاريـخ الأدب، حينئـذ، مجـرَّد فـرع في التاريـخ العـامّ، وليـس هـذا إلا حالـة خاصّـة؛ فتاريـخ الأدب، عامّـة، قـد جُعِـل ليسـمح لنـا بـأن نفهـم المؤلَّفـات العظيمـة بطريقـة أفضـل، وأن يخـرج الكتّـاب الكبـار مـن الأوهـام المألوفـة التـي قـد يُترَكـون فيهـا، وألّا نحكـم عليهـا في المطلـق، دون أن نأخـذ بعـين الاعتبـار مـرور الزمـن. يصبـح التاريـخ الأدبي، حينئـذ، مسـاعداً للنقـد، ولا يمكـن أن نميِّـزه- جذريّاً- عنه كما تمنّـى «فاغيه»، مثلاً.

دراسة وافية عن المؤلِّفين: حين يكتب النقّـاد الجامعيون المجدِّدون دراسـة عـن كاتـب، يجـدون أنفسـهم أمـام المعضـلات نفسـها التـي اعترضـت الآخريـن. تتميَّـز أعمالهـم- خاصّـة- بمـا يضعـون مـن مواهـب تتبايـن قـوّةً وضعفـاً، و- مـع ذلـك- هنـاك نقطـة تجمـع بينهـم؛ هـي أنهـم يواجهـون الكاتـب الـذي يدرسـون مـن وجهـة نظـر تاريخيـة صرفـة، و- مـن

ثَـمَّ- يهدفـون إلى أن يلقـوا ضـوءاً، ويفـسِّروا أكـثر مـن أن يحكمـوا. يُـدرس الأثـر بارتباطـه بتاريـخ المؤلِّف، وبالتاريـخ الأدبي من خلال تاريـخ المؤلِّف، أوَّلاً، أي مـن سـيرة حياتـه: يـدرس، حينئـذ، تطوُّر فكـره (وهكذا تبـدَّد بعض التناقضـات أو التشوُّشـات)، وتطـوُّر فنّـه، والعلاقـات بـين الأثـر والإنسـان. فمـن التاريـخ الأدبي- أيضـاً- تحـدَّد مصـادر المؤلّف، وإبداعـه؛ فقد اختصّ «مورنيـه»، مثـلاً، بـشرح الكتّـاب الكبـار، وبدراسـة المؤلِّفـين مـن المرتبـة الثانيـة، والمرتبـة الثالثـة، والمرتبـة العـاشرة؛ إنـه يظهـر- على هـذا النحو- أن منافـسي «راسـين» قـد اختـاروا المواقـف نفسـها والمواضيـع نفسـها التـي اختارهـا، وأن الفـرق الوحيـد (والشـائع) الـذي يفصلـه عـن غـيره هـو عبقريَّتـه؛ و- عـلى العكـس- إننا لا نجـد في عصر «موليير» أيّـة ملهاة يمكن مقارنتهـا بمسرحيّاتـه، وسـندرس- أيضـاً- معنـى أفـكار المؤلِّـف، آخذيـن بعـين الاعتبـار الجـوّ الفكـري الذي عـاش فيه، والظـروف الدقيقة لـكلّ أثر.

يخـرج هـذا المنهـج مـن الجامعـة، ليعـود إليهـا، والكتـب التـي تـؤدِّي إليهـا تبـدأ مـن أطروحـات الدكتـوراه إلى الكتيـب المـدرسي، ويمكننـا أن نصنِّفهـا، إجـمالاً، بالطريقـة الآتيـة:

أ) السِّـيَر الأدبيـة هـي تطبيـق عـلى حالـة خاصّـة في المنهـج التاريخـي؛ لهـذا نحـن نصنِّفهـا هنـا، مـع أنهـا غالبـاً مـا تكـون عمـل كتّـاب غريبـين عن الجامعـة، ويقتـصر موضـوع بعضهـا عـلى سرد حيـاة رجـل شـهير ذي شـخصية فريـدة؛ مـن هذا القبيـل كتابـات «أندريه موروا»، فهي قد تسـاعد النقـد، لكنهـا لا تتعلّـق به مباشرةً، ويكـون بعضها دراسـات أدبية حقيقية، وهـذا مـا يحـدث بالنسـبة إلى سِـيَر الكتّـاب وقـد ارتبطـت حياتُهـم- بشـدّة- بآثارهـم، تفُسَّر الواحـدة بالأخـرى. وهكـذا، إن حيـاة كلّ مـن «بودلـير» و«فولـين» التـي كتبها «فرنسـوا بورشـيه» هي تعليق حقيقي عـلى أثر هذين الشـاعرين.

ب) تقتـصر أطروحـات الدكتـوراه عامّـةً عـلى مظهـر مـن أثـر الكاتـب، وتفـرض السـعة والدقّـة المطلوبـة، في هـذه الأعـمال، هـذا التحديـد. إنهـا أعـمال ضخمـة أغنتهـا مجموعـة مـن الملاحظـات الوثائقيـة، وقائمـة مـن

المراجع، وسيرة حياتية وافرة، ولا تقوم فيه أيّة فكرة لا تستند على نصّ أو مرجع، من غير أن يذكر المصدر. وبالرغم من مظهرها المتحذلق (إلى حَدّ ما)، غالباً ما تكون وسائل عمل ثمينة للنقّاد الآخرين مهما كان منهجهم الخاصّ.

جـ) هناك أعمال أخرى أكثر بساطة، تُوَجَّه إلى الطلاب بشكل خاصّ. فمجموعة الكتّاب الكبار التي صدرت في نهاية القرن التاسع عشر[1]، تلتها مجلَّدات مجلّة «الدروس والمحاضرات»[2]، ثم مجموعة «كتاب الطالب» (التي أخذت، بعد ذلك، عنوان «معرفة الآداب»)، وغير ذلك .. يؤمّن المؤلَّفون فيها للطالب أو للإنسان المثقّف- بالإضافة إلى ما هو أساسي من المعلومات الوثائقية الضرورية- دراسة عن الكاتب موضوع البحث، وهذه الدراسة ينبغي أن تكون، بالنسبة إلى القارئ، نقطة انطلاق لعمل شخصي أعمق. إننا لا نبحث، هنا، عن إبداع وجهات النظر، وعن البريق في العرض، إنما نهتمّ، فقط، بأن نعطي نوعاً من الوصف للأثر وبعض عناصر الشرح التاريخي. هناك بعض الأعمال قد خُصِّصت لكتاب واحد أو لمسرحية واحدة: إنها من مجموعة «روائع الأدب المّفسر»، أو «تحليل» قد يصبح، أحياناً، تعليقاً مسهباً، ويتلو عرضاً لظروف الأثر، تعقبه لمحات عامّة، والكتب التي صدرت في مجموعة «الأحداث الأدبية الكبرى»[3] لها طابع تاريخي صرف.

د) وأخيراً، ابتُدئ، منذ عدّة سنوات، بنشر مجموعة من المؤلَّفات الصغيرة[4] المخصَّصة للطلاَّب، ولعامّة الشعب، حيث نجد فيها، في شكل مخطّطات وجداول، جوهرَ ما يجب أن نعرفه عن الكتّاب الكبار، وتدلُّنا على النقاط التي يجب أن ننظر، من خلالها، لنعرف هذه الآثار، ونقدِّرها. إنها ابتذال النقد الذي يعتمد علي سعة العلم. أمّا بالنسبة

---

(1) هاشيت.
(2) بوافان.
(3) ميلوتيه.
(4) مالفير.

إلى الكتب المخصَّصة للتدريس في المرحلة الثانوية، فهي تسعى إلى أن تعطي التاريخ الأدبي والمقارنات التاريخية، من شتَّى الأنواع، أهمِّيّةً متزايدة، وتؤمِّن، تحت شكل مخطَّط، المراجعة الأساسية الواسعة المفيدة في الشرح المدرسي[1].

3 - محاولات جديدة:

التقنية الأدبية

لقد حقَّق النقد نجاحاً في دراسة الآثار الأدبية، لا من حيث «الغاية»، بل من حيث «الكيفية». وهكذا، إن النقد يهتمّ، اليوم، أكثر فأكثر، بفحص تقنية الكتّاب الكبار.

وهكذا، إن «جان بريفو»[2] الذي امتاز بأنه جمع، إلى جانب الدقّة في المناهج الجامعية، (كتابه «ستندال» هو أطروحه دكتوراه - تجربته الشخصية بوصفه كاتباً) حاول أن يجد- مرّةً أخرى- الطريقة التي كتب وحقَّق بها كلّ من «ستندال» و«بودلير» مؤلَّفاتهما، وأن يفهم سرّ الإبداع الروائي، والشعري، وأن يلقي الضوء بواسطة مثالَيْن - ولم يكن هذا، بالنسبة إليه، إلّا بداية - على نفسية الكاتب. وهكذا، أعطي لدراسة السير الحياتية والبحث عن المصادر إنتاجاً جديداً، و- من ثمَّ- معنًى واسعاً، وقد رفع النقد، في الوقت نفسه، إلى درجة، نجحت المناهج العلمية في شرحها، وهي الإبداع الأدبي. إن هدف النقد، بالنسبة إليه، هو، في الواقع، شرح كيفية القصيدة، وأن يرى، كما يقال، كيف بُنيت، وأن «يفهم ويشرح العمل الشعري بواسطة سبل لم يعرفها الشاعر مباشرة».

---

(1) هكذا، كتب مجموعة «اشرح لي...» (منشورات فوشيه).

(2) جان بريفو: الإبداع عند ستندال، مقال عن مهنة الكتابة ونفسية الكاتب (مركير دو فرانس) (1951)، بودلير: مقال عن الإلهام الشعري، وإبداعه. (المرجع نفسه) (1953).

إن لسِيَر الحياة، والمقالات السيكولوجية، فائدة عظيمة في مضمار دراسة التقنية الأدبية. وكذلك، بالنسبة إلى البحث عن المصادر، والتأثيرات التي تعرَّض لها الكاتب. لكنه لا يأخذ من كلّ هذه المراجع إلا ما يسمح له بأن يرى كيف أن الإنسان، المبدع، قد وجد طريقه، وكيف أن أسلوبه وطريقته قد تكوّنا- شيئاً فشيئاً- بفضل تخبُّطات طويلة، وكيف أن فكرة، أُخِذت من قراءة، من حديث، من مشهد، قد تبلورت في نفسه، حتى أصبحت شخصيَّته صرفاً، وأدّت إلى أثر أدبي.

لا يحتلّ النقد الداخلي مقاماً أقلّ عند «جان بريفو»، فمؤلَّفات «ستندال»، و«بودلير» قد درست بدقَّة، ومن خلال تفاصيل القالب. إنه يستعمل- ما أمكن ذلك- الروايات المتتالية للصفحة نفسها أو للقصيدة نفسها. إن النتائج التي يستخلصها من دراسته عن خلق الشخصيات، وعن أسلوب «بودلير»، إيحائية، ومقنعة جدّاً، على وجه العموم.

لقد توصّل، هكذا، إلى اكتشاف البلاغة والنفحة الشعرية الخاصّة بالمؤلِّف الذي درسه، إلى جانب المقارنات الكثيرة التي يقيمها مع مؤلِّفين آخرين، والأفكار الكثيرة العامّة التي يعبِّر عنها معتمداً على تجربته الشخصية، وعلى تجربة معاصريه التي تعطي لكتبه أهمِّيّة قويّة تفوق مجرَّد معرفة «ستندال» أو «بودلير».

إن أبحاثاً كهذه ليست- مطلقاً- بجديدة. لكن إبداع «جان بريفو» يكمن في أنه قد تعمَّق في هذه الأبحاث إلى أقصى حَدّ، وأنه طَبَّقَ المناهج العلمية، وأنه أقامها- خاصّةً- في فلسفة راسخة وواضحة. إن هذه الفلسفة، التي تدين بالكثير إلى فكرة «بول فاليري»، هي- أوَّلاً- نقد لأسطورة الإلهام الرومانسية التي يدَّعي أصحابها أنها تكفي لكلّ شيء: للعبقرية الغامضة، والإلهية التي قد تخلق من العدم؛ فالإبداع لا يكمن في نقطة الإنطلاق، بل في التنفيذ. يجب ألّا تقتصر الدراسة السيكولوجية على اكتشاف المشابهات بين الحياة والأثر، ودراسة المصادر على أن تشير إلى المماثلات بين مطالعات المؤلِّف وكتاباته؛ إن الاختلافات هي التي تهمّ. يفهم الأثر الأدبي كنضال ضدّ المقاومات، وكمجموعة من

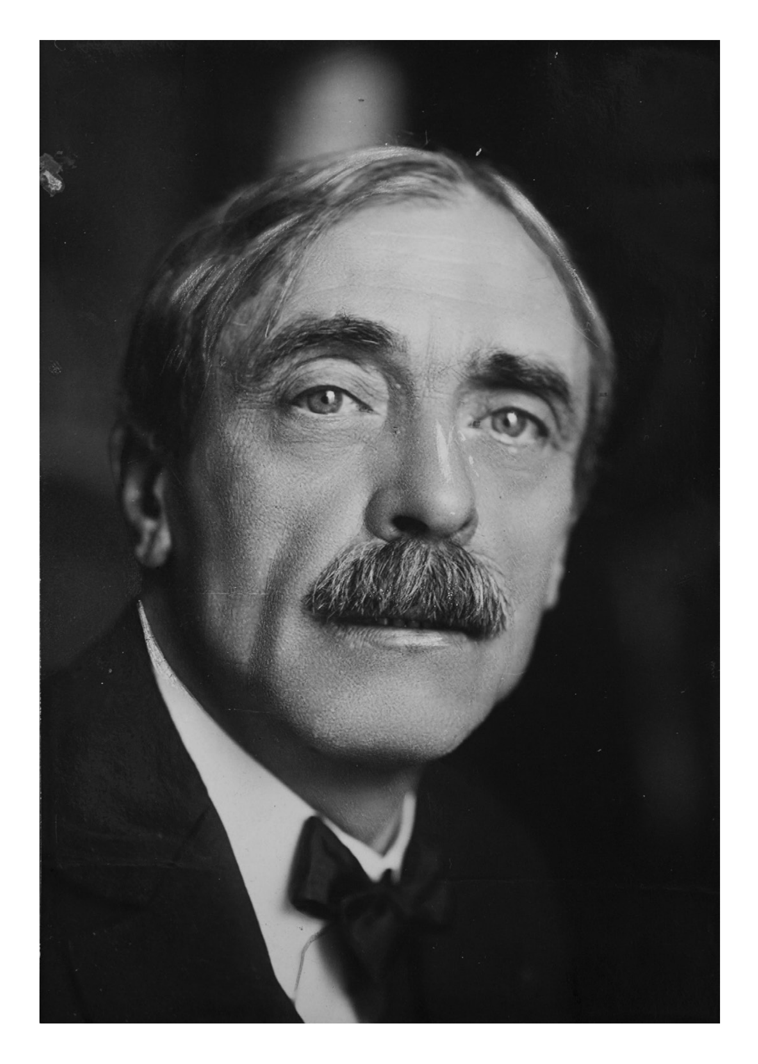
المصادفات السعيدة، عرف المبدع أن يستفيد منها. إنها ثمرة إرادة، ساعدتها المصادفة. إنها تفترض- إذن، مهنة. وهكذا، إن عمل الناقد ممكن ومثمر، لأنه ليس كلّ شيء سرّاً وحماسة مقدَّسة.

لو عرف العلماء، دائماً، أن يبقوا أمينين على مبادئ «لانسون» الحقيقة، وألّا يدفنوا أنفسهم تحت (كومات) البطاقات، وألّا يعتبروا سعة العلم إلّا واسطة وأداة، لتهاوى، من تلقاء نفسه، كثير من النقد الذي يوجَّه إليهم، عادةً.

يبقى موقفهم، مع ذلك، مخيِّباً للأمل. إن ما ينقص منهجم هو أن يعي هذا المنهج، أكثر فأكثر، وسائله، وأن تكون له فلسفة.

لم يعد أحد يؤمن بنظرية العرق والبيئة والزمن؛ ولكن اعتاد كلّ الناس أن يذعنوا لها، ويدرسوا سلالة الكتّاب حتى الجيل الثالث، ويصفوا المشهد حيث خطت عبقرية المستقبل خطواتها الأولى. إنهم يقتصرون على أن يضعوا سيرة الحياة بجانب الدراسة النقدية؛ لكن، كيف يجب علينا أن نفهم- بدقّة- العلاقات بين الإنسان ونتاجه؟ كيف نحلّ مشكلة المصادر، ومشكلة الأسباب في «السيكولوجيا الأدبيّة»؟ إننا نعلِّق أهمِّيّة كبرى على التاريخ؛ لكن، بماذا يشهد لنا التاريخ؟ هل يمكننا أن نقول، مثل «رنان»، إن الإعجاب الحقيقي هو تاريخي؟ إن أجوبة مثل أجوبة «جان بريفو» قد أتت متأخِّرة، وقد لا تحلّ المشكلة حلاً تامّاً.

ثم، إن الثقة بالنفس تنقص هؤلاء النقّاد. إن تواضعهم مشرِّف جدّاً، لكنه يمنعهم من أن يحكموا، وحتى أن يحملوا، في الشرح، هذا الهوى في أن يثبتوا وجودهم، الذي بدونه لا يمكن أن يتعمّقوا حقّاً: لقد فاتتهم روح المغامرة.



Paul Valéry
بول فاليري
1945 - 1871

الفصل السابع

نقد وإبداع

لقد أضاع الناس، منذ «سانت بوف»، كثيراً من روح المغامرة النقدية، ولم يكن علماء النقد، وكذلك أنصار «تين» في النقد، والانطباعيون، يشعرون أنه يمكن أن يكون للنقد وظيفة خلّاقة، وهي- من ثَمَّ- ليست (ويجب- خاصّة- ألّا تكون) مجرَّدة من المجازفات الفكرية. ويبدو لنا جليّاً، أنه يمكننا أن نجمع، حول مفهوم «الإبداع» هذا، مجموعة كامل من النقّاد الذين مارسوا نوعاً من الالتزام الشخصي الحيّ، في سبلٍ، غالباً ما اختلفت، ولكنها كانت، دائماً، حريصة على أداء عمل مبدع، قد يكون اختيارياً، واستمراراً، ورحلة.

إن نظرة كهذه، نجدها عند الذين يبرِّرون، إذن، النقد الانفعالي، وهم يجدون في الكتاب فرصة المجابهة والنضال حول الآراء التي

يكوّنونها عن الشعر، والرواية، والأدب عامّة[1]؛ وخاصّةً لدى الذين، باحتكاكهم مع فكرة حيّة تختلف عن فكرتهم، يجهدون- بالرغم من حرصهم على هذه المسافة الضرورية بين الأشخاص والتي لا مفرّ منها- ليتعرّفوا وحدة الأثر، وليعيدوا بناءها. إنهم، جميعاً، على كل حال، وقد انطلقوا من مادّة كما لو كانت «غذاء» (ممثَّلة، هنا، بكتب الآخرين)، يجعلون من ذلك وضع تأمُّل وحيد ومجدٍ، بحدّ ذاته؛ إنهم يتوصَّلون إلى أن يتجاوزوا معضلة (الموضوعية - الذاتية) بقدر ما هم واعون أن النقد لا يمكن تجريده من شخصيَّته ليصبح شاهداً أو حاكماً مطلقاً. إنهم ينادون «بالذاتية» النقدية كحلّ موضوعي، ويكون ذلك- طبعاً- بالاتِّصال مع ذاتية أخرى، ولكن بمواجهتها كما لو كانت تعبيراً عن تمهيد يسعى نحو الحقيقة: فالمعرفة الموضوعية لا تعني المعرفة الخارجية، لكنها تعني حدساً للحميمية. هي إبداع ذو معنًى ثلاثي؛ للبناء من جديد، ولإبراز القيمة، ولمجابهة مثمرة. ولكن، هل يعطي اللجوء المواجه للحدث الفردي، عامّة، كلَّ الفرص للتقدير المجدي؟.

نقد بودلير: تعود هذه النزعة النقدية، في الحقيقة، إلى «سانت بوف» وإلى «بودلير»[2] الذي يبدو أنه قد حقَّق- بطريقة أفضل- ماكان يحلم به «سانت بوف»، في إخفاقات غامضة.

ليس النقد، في عرف «بودلير» علماً، بل هو مساهمة فنيّة. إن النقد يهرب من الأنظمة، ويخضع للأثر مع هذا التعاطف الذي هو

(1) إنه لمن البديهي ألا نعني بالنقد الانفعالي نقد منازعة أنصار «موراس» ونقد بائع الصحف الذي لا يتردَّد في أن يسحق، بهراوته، كلّ الذين لا يفكِّرون كما يجب. إن موقفه القومي الضيِّق يبعده عن موقف استقبالي، صنعه الانفعال المبدع والمنفتح. وعوضاً عن هذا، نجد عودة إلى فلسفة مطلقة رثّة. هذه هي المعادلة التي ينادي بها «موراس» (مقال عن النقد عام 1896) والذوق والكمال والعقل، والتقليد؛ وكل ما تبقى هو «بربرية». ونجد، في مكان آخر: «هناك جمال خالد، كلاسيكي، عاقل».. وغير ذلك. يجد «مورا»، شأنه شأن «لاسير»، كلّ هذه المبتذلات، وباسمها يستسلم إلى نقد متطرِّف، متحيِّز، لأنه جزئي، نتاج رائع للسلبية، في نضال مريب.

(2) إننا سنجد الآثار الرئيسية النقدية لـ«بودلير» في ديوان «الفنّ الرومانسي»، وخاصّة في دراسة عن «غوتيه»، حيث نجد الشاعر قد أدرك- تماماً- منهجه النقدي.

أفضل مساعد للذكاء، ويمكننا أن نعتبره خضوعاً رفيعاً؛ فبدلاً من أن يتبع الأثر تبعية عبودية وتطفُّل، يحيا بالقرب منه حياة خاصّة، ويتبع، أحياناً، طريقاً موازية يراقب منها ويحكم وفق إيقاع مستقلّ: ولكن، كي يدرك «بودلير» أغوار نفسه، يجب عليه- وقد أغلق أذنيه على الضجّة التي في الخارج- أن يضع نفسه وسط الأثر، ويحيا من خلاله. أليست هذه، في الواقع، هي الازدواجية الأساسية للنقد الصحيح؟ إن «بودلير» على كلّ حال- يحيا هذا بشغف؛ وهنا تكمن هذه الميزة التي يقبلها كحدّ فاصل، لأنها هي وحدها يمكن أن تثير اتِّصالاً، وأن تثير معرفة؛ «فالحكم يعني، آنئذ، إمّا أن تحبّ أو أن تكره».

هناك، طبعاً، عند «بودلير»، حدود غريبة: أوَّلها الناحية الصوفية، ويأتي- أيضاً- هذا الجانب الغنائي، هذه الحساسية المرهفة جدّاً، التي غالباً ما تختلّ وتصبح خاضعة لأخطاء في التقدير، بسبب مفاجآت القلب وشطحات الخيال. إن الشاعر يبحث عن نفسه أكثر مما يجب، في الآثار التي يحاول أن ينفذ إليها كي لا يفسِّرها، أحياناً، وفق إمكاناته الشخصية؛ حينئذ، كم من أفكار قد تخفى عليه!

تغيُّر أم منافسة؟: إذا أردنا أن نفسرِّ حركة هذا النقد الخلّاق، والذي يعيد الخلق من جديد، في آن واحد، فإن هذه الحركة التي تكلَّمنا عليها في هذا الفصل، وجب علينا أن نأخذ صورة التغيُّر. إن تعاطفاً تامّاً قد يصبح تبدُّلاً يوحِّد النقد بموضوعه: يصبح النقد، حينئذ، هذا الموضوع، ولا يبقى نقداً. ولكن- على عكس ذلك- تترك مجموعة من وجهات النظر الخارجية النقد غريباً عن موضوعه. إن «التغيّر» ضروري، ولكن إلى أيّ حَدّ يجب أن يذهب؟ إننا سنرى كيف أن تيبوديه، وفاليري، ودو بوس، وجالو، وريفيير قد ساروا بعيداً، على تفاوت، وذلك في مجال الأسلوب الفكري أو الشعوري، وسنرى عمق هذا الاتِّحاد؛ وكيف أن «تيري مولنيه» و«جيرودو»، وأنصارهما سيستخدمون قواهم بعنف، في نضال مع المادّة الروحية التي تقدَّم إليهم، وقد جعلوا بينهم وبينها مسافة أكبر، موضِّحين أنفسهم، وغيرهم.

1 - ألبير تيبوديه

لقد شعر ألبير تيبوديه[1]، مسبقاً، بكلّ الاتّجاهات النقدية تقريباً في النقد الحديث (النقد الذي يستند عإى التحليل النفسي، والفلسفي)، محتفظاً، في الوقت نفسه، بأفضل ما وُجِد من قبله؛ وهكذا يكون قد حقَّق، في عصره، نوعاً من التركيب الذي نتج عنه أن جَنَّبَه مخاطر تبدُّلات أكثر شمولاً، كالتي ستجدها عند غيره.

ذكاء وحدس: لقد أراد «تيبوديه»، قبل كلّ شيء، ألّا يفصل المعرفة الحدسية عن المعرفة الشاملة.

ففي مقال له، وضع فيه كتاب «بلزاك» لـ«كورتيوس» الألماني مقابل كتاب «بيلسور» أعلن: «لقد توصَّل القرن العشرين، بعد الأحكام المتناقضة في الماضي، إلى تركيب عنيف. إنه يدرك «بلزاك»، في وحدته وشموله، كعبقرية خلّاقة لا تحدّها أيّة صيغة، وهذه البعقرية أحدثت، في نظام عظمة خالدة، صورة عن الكون والإنسانية من المادّة المعطاة في زمن ما». إن النقد الذي مارسه «كورتيوس»، في نظره «يسعى إلى أن يستخلص من الأثر موضوعاته، وأن يبحث عن موسيقى النفوس، بالطريقة نفسها التي كان يبحث فيها «سانت بوف» عن تاريخ طبيعي للنفوس»، ويضيف أن «الناقد الألماني قد هدف إلى «ميتافزيقية» «بلزاك»، أمّا الناقد الفرنسي فقد سعى إلى «سيكولوجيَّته»، وإلى «أخلاقيَّته» وإلى الاستفادة من «بلزاك». يفكِّر الأوَّل بالنار الداخلية لـ«بلزاك»، أمّا الثاني فبالنور الذي يغيِّر مكانه لينير، على التوالي، مجموعات البناء الضخم. يريد أحدهما حدساً، أمّا الآخر فيريد ذكاءً، أو- بالأحرى- هذا الشكل من الذكاء المتَّحد بالحساسية، والذي يسمّى

(1) ألبير تيبوديه (1874 - 1936): شعر ستيفان ملارميه (1912). عُدّل سنة 1926)، فلوبير (1922)، ثلاثون عاماً لحياة فرنسية (1920 - 1923)، بول فاليري (1924)، ستندال (1931)، فيزيولوجية النقد (1930). وهناك قسم كبير من المقالات التي ظهرت في N.R.F، قد جُمعت في مجلّدات الخواطر؛ أمّا كتاب تاريخ الأدب الفرنسي من عام 1789 إلى أيامنا، فقد ظهر بعد موته سنة (1936).

«الـذوق». إن «كورتيـوس» يصنـع مـن مقـال «هوغـو فـون هو فمانسـتال»، هـذا المديـح الـذي يبـدو أنه «لايكتب عـن «بلزاك»، بـل يأخذ الأفـكار منه». إن حـرفَيّ الجـر قـد يجديـان كصيغـة لهذيـن الناقديـن.

إن الـدور الـذي لعبتـه الفلسـفة، دون البحـث عن التأثـيرات الخارجية، أو نـوع مـن التكويـن الفلسـفي، عـلى الأقـلّ، في النقـد الفرنـسي فيـما بعد الحرب، قد بدا لـ«تيبوديه» معبِّراً جدّاً. ولقد مارسـت فلسـفة «برغسـون»، خاصّـة، تأثـيراً كامـلاً «بأن عـوَّدت الأذهان عـلى أن تضع، على طـول الخطّ، قيـم الحركـة بـدل القيـم الثابتـة». وهكـذا، يمكـن لنقـد جديـد أن يتشـكَّل لـدى الفلاسـفة، شـأنه شـأن النقـد القديـم، وقسـم مـن النقـد الحديـث اللذيـن شـكَّلَتهما وهيَّأتهـما الفلسـفة الإنسـانية، والأنظمـة الأدبيـة». إن دعـاة «برغسـون»، وخاصّـة دعـاة الفلسـفة «الإيونيـة» الذيـن لديهـم معنـى التنـوُّع، والتعدُّد، سـيكونون أحسـن اسـتعداداً من «الايليّـين» لنقد الفلاسـفة هـذا، الـذي يسـعى إلى أن يـرى الكتّـاب؛ لا عـلى أنهـم أجـزاء من العـالم (كـما كان يفعـل «تـين»)، بـل عـلى أنهـم عـوالم.

إن هـذا النقـد الجديـد، قـد مارسـه «تيبوديـه» نفسـه إلى حـدّ مـا[1]، إلّا أنـه قـد بـدا له غير وافٍ، فقـد أراد إضافة «بلسـور» إلى «كورتيـوس». وتبدو مثاليَّتـه، مـن خلال المقال الذي ذكرناه سـابقاً، تنسـيقاً لمناهـج كثيرة: إنه نقطـة انطـلاق فلسـفية، كما عنـد «كورتيـوس»، ثم دراسـة لتقنيـة الرواية، «مرتبطـة بتقنيـة عامّـة، وبتاريـخ الروايـة» (إن هـذا يذكِّرنا- مسـبقاً- بـ«جان بريفـو»)، يقـول: «ثـم إني أنهـي عمـلي في مجـال التقاليـد والـذوق» مثـل «بلسـور». إن هـذه المثاليـة في التوفيـق تظهـر في الفنَّـين اللذَيْـن يمكن أن نميِّزهـما في أثـر هـذا الكاتـب الـذي كان- تـارةً- أسـتاذاً، وطوراً ناقـد مجلّات وكاتـب مقـالات في التاريـخ الأدبي، والنقـد المحـض.

تاريخ أدبي ونقد بَنّاء: في كتـاب «تاريـخ الأدب» أراد «تيبوديـه» أن

---

(1) مراجعة ألفريد غلوسر: ألبير تيبوديه والنقد المبدع (1952).

يظهـر (وهو مـن دعاة برغسـون المخلصـين) الحركة المسـتمرّة، الديمومة والسـياق غـير المتقطِّـع، و- بمجمـل القـول- حيـاة الأدب الفرنـسي، بـدلاً مـن أن يقطـع التاريـخ قِطَعـاً واضحـة متميِّـزة؛ من هنـا يأتي المفهـوم الذي أصبـح، الآن، كلاسـيكيّاً «للأجيـال»، الـذي حـلّ مـكان الفـترات أو العصور. إنـه «روايـة جمهوريـة الآداب» التـي أراد أن يصنعهـا. أضـف إلى ذلـك أنـه، عوضـاً، عـن أن يدّعـي (كما فعـل «برونتيير») أنـه ديكتاتور هـذه الجمهورية وحاميهـا، وضـع نفسـه كهـاوٍ، ومتـذوِّق أبيقـوري للكتـب، مسـمّياً نفسـه «مواطنـاً، برجوازيـاً، متسـكِّعاً في جمهوريـة الآداب».

لقـد طبَّـق، في كتابـه عـن «فلوبـير»، المناهـج التـي يبرهـن عليهـا علـم «لانسـون» الواسـع؛ فهـذا الكتاب ينطلق من دراسـة جدِّيّة لحيـاة «فلوبير» وكتاباتـه، وتعطينـا الطبعـة الثانيـة، مـع تصحيحاتهـا، البرهـان عـلى دقَّته. لكنـه يعـرف أن «النقـد الخـلّاق يبدأ حيـث تلتهي سـعة العلم»، ففـي النقد البحـث عبقريَّتـه المبدعـة. إنـه، أحيانـاً، لاسـيَّما حـين يكتب عن الشـعراء، يمارس نقـداً مبدعـاً حقّاً، وشـعريّاً.

إنـه يتعلَّـق بنتـاج «مالارميـه» أو «فاليـري»، بطريقـة تجعلـه يفهمه من الداخـل، ويتعاطـف- بعمـق- معـه. وقـد يحـدث معـه، أحيانـاً، بالنسـبة إلى «جـيرودو»أو «لبيغـي»، أن يجـد صـوراً للأسـلوب أو أشـكاله، قريبـة جـدّاً مـن تلـك الصـور المألوفـة للكتّـاب أنفسـهم، الذيـن يتحـدَّث عنهـم، ويدخلنـا هكـذا في جوّهـم. مـع ذلـك، كي يبقـى ناقـداً، إنـه يشـعر أن هـذا الموقـف للبنـاء مـن جديـد، للإبـداع الشـعري في الدرجـة الثانيـة، ليـس بمجـدٍ. لايمكـن أن يكـون النقـد إلّا شـيئاً قريبـاً مـن التبـدُّل؛ فينبغـي- رغـم كلّ شيء- أن نحافـظ عـلى أبعادنـا، وهـذا مـا يفعلـه- تمامـاً- حـين يـدرس روائيِّين. ففصلـه عـن بلـزاك، في كتابـه «تاريـخ الأدب»، هو تطبيـق دقيق، إلى حَـد مـا، للمثاليـة التـي خطَّهـا في المقـال الـذي درسـه مـن قبـل: إن «بلـزاك» المبـدع هـو الـذي يثـير اهتمامـه بشـكل خـاصّ؛ فهو يحلِّل أسـس الإبـداع المختلفـة لدى هـذا الروائي، ويعطـي- مجملاً- المفتاحَ الفلسـفي، والجـمالي للكوميديـا الإنسـانية، ثـم يـدرس الأثـر مـن وجهـة نظـر التقنيـة

الأدبيـة، ويختـم بحثـه بحكم ذوقي سريع. لكن نقـد «تيبوديه» أكثر خصباً، حـين يطبَّـق عـلى «سـتندال» أو «فلوبـير» بـلا شـكّ، كـما يلاحـظ «غلـوسر» ذلـك، لأن الـذكاء النقـدي عالٍ لدى هذيـن الكاتبين. وهكـذا، إن «تيبوديه» يسـاويهما بسـهولة، وكذلـك إنٍ مـا كتبـه عـن «بودلـير»، وعن «رامبـو» لهو أقـلّ قيمـةً من دراسـاته عـن «مالارميـه»، و«فالـيري». ولكن، هـل يمكن أن نلـوم ناقـداً إن أحسـن الـكلام عمّا يحسـن فهمـه؟ إن كلّ النقّـاد، مهما كان منهجهـم، يقفـون هنا.

نسـتطيع أن نقـول، أخـيراً، إن نقـده هـو صـورة ناجحـة عـن النقـد التقليـدي والنقـد الجديـد الـذي أعلـن عـن ظهـوره: لقـد جمـع الحـدس والتعاطـف بالـذكاء النقـدي، والحـرص الفلسـفي لتـذوُّق الآداب نفسـها، لقـد عـرف أن يستسـلم إلى عـالم الأثـر الـذي يدرسـه ليفهمـه مـن الباطن، محتفظـاً بأبعـاده، ليدخـل فيهـا نظامـاً وإشراقـاً، كـما نجـح في أن يحافـظ عـلى الحـدود التـي قـد تكـون ضروريـة بـين النقـد والإبـداع.

2 - فاليري ومغامرة الفكر

كان «بـول فالـيري»[1] ناقـداً واعيـاً لغاياتـه ولطرقـه. إن نقـده[2]، وقـد ارتبـط ارتباطـاً وثيقـاً بفلسـفته «الفاليريـة»، يسـعى لأن يكـون كبنـاء لمغامـرة روحيـة أُدركـت، مـن خـلال الأثـر، وذلك بواسـطة تبـدُّل لا يعتمد عـلى العاطفـة بـل عـلى الذهـن، حيـث يضـع «فالـيري» نفسـه بكلِّيَّتهـا.

النقد و«الفاليرية»: كان جوهـر «الفاليريـة» الوصـول إلى نظريـة عامّـة للفكـر، تتيـح- بواسـطة جهـد طويـل وقـاسٍ- أن يعـي الإنسـان نفسـه؛ لأنه حـين يعـي الفكرة وفكرتـه، فهذا يعنـي لـ«فالـيري» وحدة، وتسـهم كتاباته

(1) بول فاليري (1871 - 1945): كتاباته النقدية عديدة، وان كانت موزعة هنا وهناك، من نصوصه المشهورة عن مالاوميه، وليوناردر دافينشي، وديكارت، حتى وصفه لأناتول فرانس، وستاندال، وفلوبير.. وغيرهم.. مراجعة كتاب «المتنوعات»، الأجزاء: الأول، والثاني، والثالث، والرابع.
(2) موريس بيمول، المنهج النقدي لبول فاليري، (1950).

النقديـة في هـذا الجهـد الهـادف نحو معرفة مـا هو الفكر. إنـه من الصعب أن نفصـل غايـة نقـده عـن موقفـه العـامّ: إنـه يهتـمّ بالكتّـاب، «بالآخرين»، كي يعلـو عليهـم، ويسـيطر عـلى مؤلَّفاتهـم بالبحـث عـن أسرار صنعهـا وسـيرها، لأن المشـكلة الأساسـية هـي إعـادة بنـاء سـير الفكر.

إعادة بناء ذكاء: إن نقـد «فاليري»، وقـد أراد أن يتوصَّـل إلى تحويـل للجوهـر، وإلى اكتشـاف القانـون الباطنـي للشـخصية الفكريـة، قـد اتَّخـذ، كمنهـج، أن يعيد في نفسـه عمل المبدع، وذلك بواسـطة جهـد عنيد للخيال المجـَّرد: كيـف نسـتطيع أن نتخيَّـل فكـراً؟ كيـف يمكـن أن يكـون «ديـكارت»؟

إن المنهـج الـذي يعتمـد على سـيرة ليـس له، هنـا، أيّ نفـع، فالأحداث قـد تكـون خاطئـة. أضـف إلى ذلـك أن سـيرة الحيـاة تـدرك «الأنـا الخـاصّ» أكـثر مـن «الأنـا العميـق»- وأخـيراً- وفـق نظريـة فاليريـة بحتـة، إن المؤلف ليـس هـو سـبب الأثـر، إنمـا الأثـر هـو الـذي يخلـق المؤلِّـف؛ هكـذا «فإنـه يجـب أن نوجِّـه أنظارنـا نحـو الأثـر المكتـوب».

إن الأثـر الـذي قُدِّم للناقـد، يجب أن لا نقتصر عـلى تحليله: يجب أن نضع أنفسـنا- بشـكل مـا- في ظـروف الإبـداع نفسـها، كي لا نكتشـف، فقـط، مبـدأ الآثـار المكتوبـة، بـل الآثـار الممكنـة، أيضـاً. «إن محاولـة إعـادة ترتيـب الأثـر مـن جديـد، تعنـي محاولـة ترتيـب جديـدة لإمكانيـة آثـار غـير آثـاره، مـا يمكن للمؤلِّـف وحـده أن ينتجهـا، إذا أراد. إذن، كي نقيـم فرضيّـة عامّـة كهـذه، فإن الوسـيلة الوحيـدة هي أن ندخل ذواتنا، أي ندعو «الذاتيـة النقدية» والقياس، لأننـا لا نسـتطيع أن نتوصَّـل إلى فهـم العقـول الأخـرى إلّا في ذواتنـا، ومـن خـلال ذواتنـا. «إن فكـرة موجـزة تجعلنا نعـرف أنه لا يوجد موقـف آخر يمكننا أن نتَّخـذه». لا يهمـل «فاليـري»- مطلقـاً- دراسـة الأزمـات التي أثَّـرت في حياة المؤلّـف، أي الأزمـات الفكريـة، التـي تشـكِّل منعطفاً في سـير فكـره، كما هي الحال.لـدى «ديـكارت»، و«وفـير هارين»؛ إن دراسـة التأثيرات مهمّة بالنسـبة إلى «فاليري» الحسّـاس «تجاه اتِّحـاد عـامّ للعقـول»، هـذا الاتِّحـاد الـذي يأخـذ شـكلاً «ماديـاً» بتأثـير كاتـب في كاتـب آخر.

مقاييس الحكم: إننـا، حـين ننظـر إلى أنفسـنا، وقـد شرعنـا في إعـادة

بناء الأثر نتوصَّل- حينئذ- إلى حكم: ويرى «فاليري» أن النقد- بتحليل أخير- يعني الحكم. هكذا، سيكون نقد «فاليري» حسَّاساً «بنقاء» الأثر من خلال مخطَّطات المؤلِّف بالنسبة إلى القارئ: هل يكتب الكاتب لمجرَّد الكتابة، أم أنه يستجيب لاهتمام دجّال صادر عن جمهور ما؟ إنه يلزم- أيضاً- أن يقدِّر الآثار من خلال العمل الروحي الذي توحي به، لأنه «يوجد آثار يطيب للذهن، في أثنائها، أن يكون بعيداً عن ذاته، وهناك آثار أخرى يروق له، بعدها، أن يجد نفسه، ثانيةً، بعيداً جدّاً، بشكل لم يسبق له مثيل».

وأخيراً، إن نقداً سيكولوجياً للأسلوب ممكن، وفق الدور الذي يحمّله الكتّاب، سواء أوَعَوا ذلك أم لم يعوه، للكمات، وفق المستوى الذي يصلون إليه، والذي هو امتلاك واعٍ للُّغة.

فبالحكم النقدي، وكذلك بالتبدُّل الفكري، يخلق الفكر نفسه شاعراً بذاته. لقد أراد «فاليري» وحدة خلّاقة، وهي وسيلة لوعي تامّ، وحجَر أتى به لبناء الملهاة الفكرية التي كان يحلم بها كأنها نوع من مخطط لملحمة مأسوية للفكر الإنساني، عبر تظاهراته الشعرية، والفلسفية، والأدبية. لكن، ألم يكن هذا طموحاً عظيماً؟ ألم تكن الطرق التي استخدمها، ليتوصَّل إلى ذلك، ضيِّقة جدّاً، وهي: ذاتية قاسية، وسيكولوجية بالية، وقد تكون تابعة لأفكار «تين»، أحياناً، وأخيراً هي إسقاط ضعيف الإبهام يعبِّر، غالباً، عن شخصية فاليري؟

3 - دي بوس، جالو، والشغف بالأشخاص

أن نجد جوهر الفكر بتعاطف فكري بحت، يعني شيئاً، وأن نحاذي- عن طريق اتّحاد محبّ، و- من ثَمَّ- عاطفي- كائناً في كلّ تركيبه المثير للاهتمام، يعني شيئاً آخر. لقد حقَّق كلٌّ من جاك ريفيير[1]، وإدمون

(1) جاك ريفيير (1886 - 1925): دراسات (1912).

جالـو[1]، وخاصّـة «دو بـوس»[2]، عـلى مـا نعتقـد، ذروة النقـد الانعـكاسي، والتوحيـدي.

هل النقد تفسير «موسيقى»؟: وهكذا، إن «جالو» أمام الآخرين، شأنه شأن الموسيقيّ الذي سيفكّ كتابة موسيقية، ويجعلها خالدة: وسيكون التفسير ممتازاً بقدر ما يبدي من شخصية وأمانـة، في آن واحد. إذن، هو يقول: إن لديـه موهبـة تحـوّل لا شعورية كـما في قوله: «حـين أجد نفسي أمـام أحـد مـا فأنـا موجـود- حقّاً- في حضرتـه؛ فلا أهتـم إلّا به، أغـور في ما سيكوّنه، عاطفياً وفكرياً، ويتـمّ هذا باستسلام حقيقي لنفسي».

إن مقـدرةً كهـذه «للإصابـة» عـلى حسـابه، كـما يصـاب الإنسـان بنزلـة بـرد، بحيـاة نفسـية غريبـة هـي التـي تسـاعد عـلى انصهـار الشـخص خارج الحـدود التـي تمنحـه إيّاهـا حياتـه الخاصّة، وتشـكِّل نـواة نقـده. إن العمل النقـدي يقتـصر- بالنسـبة إلى «جالـو»، قبـل كلّ شيء، عـلى التعبـير عـن مسـاهمته الكاملـة مـع الموضوع الذي يشـغله، وهذه المسـاهمة هي- في الوقـت نفسـه- مغامرته الشـخصية.

هل يعني النقد أن «نقيم» «الأثر» «بالاقتراب منه»؟: هنـاك، عنـد «دوبـوس»، معنـى للكائنـات أشـدّ غنًـى مـا دامـت حيـاة النفـوس الداخلية هـي التـي تثـير اهتمامـه أكـثر مـن سيكولوجية الشـخص الخارجيـة. فهـو لايتحـدَّث إلّا عـن الذيـن يحبُّهـم والذين يثـيرون إعجابه، إنـه لا يدينهم، بل يسـعى إلى أن يفهمهـم. وبمـا أن هـذا الفهم لا يمكن أن يكـون تامّاً فإن «دو بـوس» يسـمِّيه (التقديـر التقريبـي).

يصبـح التقديـر، حينئـذ، هـذا الجـواب التدريجـي لذاتيّـة الناقـد بقـدر مـا تسـتحوذ عليـه، وتـأتي، مـن هنـا، التحليـلات الدؤوبـة التـي تسـتعمل

---

(1) إدمون جالو (1878 - 1949): مراجعة روح الكتب، مخططات وشخصيات، ريلكه، غوته، الفصول الأدبية.. وغيرها.. مراجعة: ي.دوليتان - تارديف، وإدمون جالو (1947).

(2) شارل دو بوس: (1882 - 1939): فمقاربات؛ 7 أجزاء نُشِرت من عام 1922 إلى عام 1937. مراجعة غوهيه: شارل دو بوس (1951).

التلميحات، والتشابية والإيماءات، وتجمع التفاصيل لتقترن أكثر بالموضوع، وتعبّر عن الحدس البرغسوني البحت للّغز الإنساني.

4 - نقد «التركيب»

«جيرودو» و«تيري مولنيه»

إن عدم الثبات في محاولات «دو بوس»، و«جالو»، قد أدَّت- في النهاية- إلى تبدُّل تامّ أكثر ممّا يجب: ففي الوقت الذي يتبع فيه مغامراته الشخصية، باحتكاكه مع الآخر، يؤدّي الأمر، بالنقد، في نوع من المفارقة، (كما يعترف بهذا «جالو») إلى أن يتخلّى عن ذاته. إن «جيرودو»، و«تيري مولنيه»، بفنون وأساليب مختلفة كثيراً، يهربان أكثر فأكثر من هذه العقبة: إن كلّاً منهما يضع نفسه أمام الآخرين، لا كعازف بيان أمام معزوفة يودّيها، بل كممثّل أمام «دور تأليف» يصنعه.

وضع «جان جيرودو»[1]، في نقده، الخيال المبدع نفسه الذي وضعه في نتاجه الروائي. إنه يقدِّم لنا «لافونتين» كما لو كان يمكن أن يكون، و«راسين» كما أراده الحظّ! إله يتَّخذ سيرة الحياة نفسها والتاريخ نفسه كذريعة لاعتبارات تبدو- لأوَّل وهلة- برّاقة، ولكنها في منتهى البعد عن الواقع. يظهر نقده كرواية سحرية للأدب الفرنسي، حيث تبدو كلّ زخرفة كواقع بديهي، وحيث تظهر المصادفات الأكثر سحراً، وكذلك المفارقات الأكثر غرابةً، في منتهى الطبيعة، وحيث يبدو الناس والأشياء خاضعين، بعذوبة رائعة، لنزوة المؤلِّف. ولكن، يجب ألّا نُغَرّ بهذه المظاهر؛ فقد توصَّل «جيرودو»، فعلاً، بواسطة حدس عميق جدّاً، إلى أن يستعيد القانون الداخلي للكتّاب، وعلى أيّة ضرورة صميمية تجيب مؤلَّفاتهم، إذ كتب عن الناحية المأسوية، عند راسين، مثلاً، صفحات ذات دقّة عظيمة ومقدرة مدهشة، وذلك بفضل تجربته

---

(1) جان جيرودو (1882 - 1944): أدب 1941، تجارب لافونتين الخمسة، (1938).

الشخصية وتأمُّله العميق في مشاكل علم الجمال.

تيري مولنيه[1]: يظهر نقد «تيري مولنيه»- أوَّل وهلة- متحيّزاً وانفعاليّاً، وذلك في المفارقة التاريخية التي قام بها عندما قدَّم الشعراء الفرنسيين، وكذلك في المكانة الممتازة التي منحها لـ«راسين»؛ ذلك أن أحكامه تستند إلى فلسفة جمالية، وإلى نظرية ضمنية للفنّ تدين كثيراً إلى فترة ما قبل الرومنطيقية الموراسية، كما تدين لـ«فاليري» بالكلاسيكية الجديدة. إن نقده هو دفاع عنيف عن الكلاسيكية ضدّ الرومنطيقية، وعن الفنّ ضدّ الحماس غير المراقب، وعن الصفاء الأريستوقراطي ضدّ الابتذال الشعبي. مع ذلك، إنه لا يعني، هنا، عقائدية جديدة. وغاية «تيري مولنيه» الأساسية هي أن يفهم أكثر من أن يحكم. إنه يريد «أن يصل إلى جوهر»، فن «راسين» نفسه؛ فهو يحاول، في سبيل ذلك، أن يعطي تفسيرات لمسرحيّاته المأسوية، بالمعنى المسرحي للكلمة.

إن موقف القارئ أمام كتاب هو نفسه موقف ممثِّل أمام دور يؤدِّيه. ويكون الناقد أشبه شيء بالمخرج الذي يدلّ القارئ على الروح التي يجب أن يضع نفسه فيها، لينفذ إلى أثرٍ حتى أعماقه. وهكذا، إن كتاباً (أو مسرحية) ليس بشيء جامد أو نهائي حين يضع المؤلِّف فيه النقطة النهائية. إنه يتمّ بالنقد.

ولاشكّ في أن صيغة التفسير التي أعطاها «تيري مولنيه» ليست وحدها الممكنة، بالرغم من أنه شديد الاقتناع بأنه لا يعرف صيغة أخرى صالحة. فكما أنه يوجد «فيدر»، حسب «ساره برنار»، ويوجد «فيدر» حسب «ماري بيل»، كذلك هناك «راسين» عذب، و«راسين» رقيق، «راسين» برأي «لوميتر»، و«راسين» وفق «مولنيه»، أو «جيرودو». ولكن، ليس لهذا أهمِّيّة، وهذا أفضل من أن لا نفسرِّ مطلقاً، وأن نعطي، عن «راسين»، صورة نزعم أنها حيادية، وهي- في الواقع- غير أمينة. إن

---

(1) تيري مولنيه: راسين (1936)، مدخل إلى الشعر الفرنسي (1939).

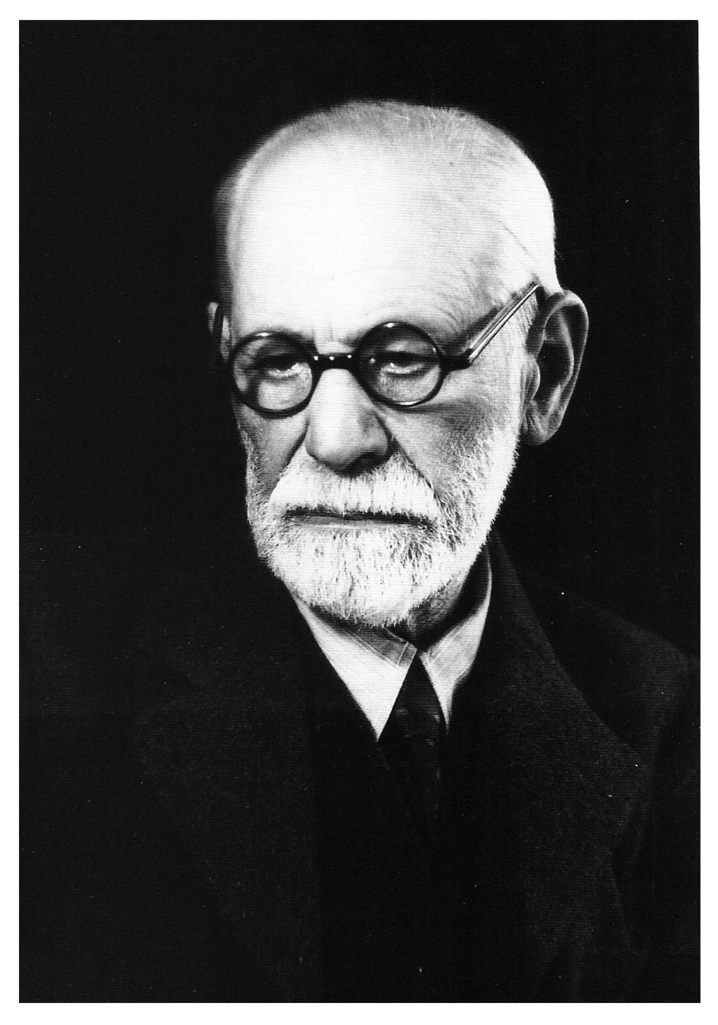
الناقـد، حـين يعـي واجبـه «كتركيب»، يصبـح، حينئـذ، (إن لم نقـل مبدعاً) مشـاركاً- عـلى الأقـلّ- في الإبـداع.

ومجمـل القـول أن النقـد المبـدع، في مظاهـره كافّة، يجيب على سـعة العلـم، كـما أن الانطباعيـة تجيب عـلى الوضعية الضيِّقـة لـ«تين».

ففضلـه، كذلـك، وبطريقـة أمثـل، أنـه يهـدف إلى الجوهـر، إلّا أنـه يـترك، جانبـاً، بمنهجيـة عنيفة، المعطيـات التاريخية والحياتيـة، و- بكلمة مختـصرة- كلّ الأدوات الإيجابيـة للتحقيـق. إن ثقتـه بالحـدس الفـردي قـد تـؤدّي إلى بعـض الازدراء، وقـد وجـد أكـثر مـن واحـد نفسـه، بـدلاً مـن أن يصـل إلى الآخـر. وبالرغـم مـن الثـورة المجدية التـي أتى بها النقـد المبدع، ظهـرت الإلحاحيـة لبعضهـم، عـلى أنهـا تجديـد للمناهـج الوضعيـة.

مـن جهـة أخـرى، هـذا النقـد لا يهتـمّ كثـيراً بالحكـم، أو هـو لا يحكم إلّا كمـرور عابـر (ولا يظهـر الحكـم، أحيانـاً، إلّا في اختيـار الأثـر الـذي تحـدَّث عنـه الناقـد)، دون أن يعطـي- بالفعـل- الدوافـع، وسـيظهر تعاطـف أكـثر تسـلُّحاً أو أكـثر فلسـفيّةً، يحـرص أكـثر فأكـثر عـلى البحـث عـن مقاييـس.

أخـيراً، يظهـر المؤلِّفـون لهـذا النقد كعـوالم صغيرة، «ضمائـر» مغلقة عـلى نفسـها، لا تسـعى أن تـدرك العلاقـات مـع العـالم الـذي تقيـم فيـه، وهـذا مـا سيسـعى إلى أن يقـوم بـه الجنـاحُ السـائد في النقـد الحـالي.



Sigmund Freud

سيغموند فرويد

1939 ـ 1856

الفصل الثامن

نقد وضعيّ مجدِّد

هل يمكن أن تنفع الأداة العلمية في إعداد نقد بنّاء مبدع، لا على أسس حدسية، بل على أسس إيجابية ومفسّرة، ما أمكن؟ يجب، على كلّ حال، توفُّر شرطين كحَدّ أدنى: يجب أن تكون الوسائل التقنية التي نحاذي بها الأثر، مُعَدّة إعداداً جيّداً، ولم يكن الأمر هكذا في الفترة الذهبية للنقد العلمي، ثم إن التفسير العلمي، حين لا يتجاوز أنظمته الأدائية، يقع وسط حركة تحرص على كشف مدلول الأثر، وهي ضرورة لم يَبْد «بورجيه» نفسه شاعراً بها. ويبدو أن هذين الشرطين قد توفَّرا منذ ازدهار السيكولوجية التحليلية، سواء أكانت تابعة «لفرويد» أم غير متعصِّبة له، ومنذ إظهار قيمة المخطَّطات الماركسية، لدى كلّ الذين يريدون إعداد نقد «حديث» ذي أساس سيكولوجي- اجتماعي، أو اجتماعي - نفسي جدّي، في اتِّجاه يهدف إلى «فلسفة إنسانية». قد يتساءل البعض، مع ذلك: هل تستبعد كلّ عقائدية، لصالح موضوعية

حقّـة؟، وإلى أيّ مـدى يمكـن أن يكـون الحكـم- وهـو الهـدف الـضروري لكلّ نقـد- ممكنـاً؟ وبأيّـة طريقـة؟.

1 - التحليل النفسي والنقد

حـين يهتـمّ ناقـد بالسـيكولوجية، فهـذا لايعنـي، دائمـاً، أنه يكتـب نقداً سـيكولوجيّاً. وهكـذا، إن الإطنـاب في التعليـق عـلى مشـاعر الأشـخاص، ودراسـة سـيرة حيـاة المؤلِّـف كـما هـو... إلى غـير ذلـك،.. لا تخضـع، أبداً، لدراسـة مركَّـب الإنسـان - الأثـر في غنـاه السـخي. وبالفعـل، نحـن نديـن للتحليـل النفـسي الـذي يتجـاوز كثـيراً، في الوقـت الحـاضر، نظريـة فرويد «البطوليـة» ، ولنقـل ذلـك بصراحـة، والـذي برهـن عـن فاعليَّتهـا في نطـاق تفهُّـم نظـري أفضـل للإنسـان، كـما في مجـال الانتصـارات الطبِّيـة، بأنـه قـدَّم لنـا مجموعـة مـن المفاهيـم الأساسـية التـي تسـتطيع، وحدهـا، أن تـدرك هـذه العقـدة، حتـى بالنسـبة إلى الاتِّجاهـات التـي تبـدو أكـثر بعـداً عـن التحليـل النفـسي؛ كاتِّجـاه «رولان بـارت» في كتابـه «ميشـليه»؛ هـذه الاتِّجاهـات تنحـدر، بالبداهـة، مـن السـيكولوجية التحليليـة. وهكـذا، إننـا نحـصر بحثنـا في النتائـج المبـاشرة أو البعيـدة، لندخلهـا في العمـل النقـدي، وسيسـامحنا القـرّاء إذا مـا ذكرّناهـم ببعـض المفاهيـم التحليلية الأساسـية.

المفاهيم التحليلية: نسـتطيع أن نلخّـص[1] هكـذا المفاهيـم الأساسـية التـي يقبلهـا التحليـل النفـسي كلّـه، رغـم اختـلاف المدارس:

- التحديـد الضيِّـق «للسـلوك»: إن أفـكار الفـرد ومشـاعره، والأعـمال التـي يقـوم بهـا، في فـترة مـا ترتبـط- حـصراً- بتاريـخ دوافعـه الشـخصية، وبالطريقـة التـي يـدرك بهـا الموقـف الـذي يحيـط بـه.

---

(1) للحصول على مزيد من التفاصيل، مراجعة: جان س.فيللو في كتابه: «اللاشعور»، مسلسلة «ماذا أعرف؟» رقم 385 - 1947.

- الأهمّيّة الأساسية للطفولة الأولى، في تاريخ تكوين الشخصية، تحت التأثير المزدوج للميول (أو للنزعات) الغريزية، ولبنية الموقف السيكولوجي، والاجتماعي: «هكذا تتكوَّن الأبعاد المختلفة للشخصية، الـ«هو» (مجموعة الغرائز والدوافع اللاشعورية): «الأنا» (مجموعة وظائف الوعي والإدراك «الأنا العليا» (استجابات الشعور بالذنب، والروادع).

- الدور المهمّ الذي تلعبه الصراعات النفسية الداخلية، لا سيّما الإحباط؛ يحقِّق السلوك- عامّة- حلّاً لهذه الصراعات، وذلك بواسطة آليات، كالتحويل، والإشباع، والتصعيد، والتبرير.. وغيرها.

- أخيراً، اللاشعور الذي يجد فيه الفرد نفسه، في آن واحد عرضة للصراعات المسيطرة والمتطلّبات الراهنة؛ فهو لا يعي إلّا النتائج.

ينتج عن هذا كلّه أن «فعل الكتابة»، وهو سلوك، يكون الإبداع الأدبي ليس إلّا حالة خاصّة يمكن تحليلها، وتفكيكها كغيرها. إن كل أثر هو حصيلة سبب سيكولوجي، ويحتوي على «مضمون ظاهر»، و«مضمون مستتر» ، كالحلم، تماماً: إنه «إضفاء» للحياة النفسية للمؤلِّف، ولدوافع غالباً ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب. إن تحليل المضمون المستتر لأثر يحدّد- بدقّة- التحليل النفسي الأدبي.

التحليل النفسي الأدبي: لكن، حذار: فإن «فرويد» فرويد نفسه، في ملاحظات منفردة تتعلّق بـ«شكسبير»، وبمقاله عن «دستويفسكي وجريمة قتل الأب»، وكذلك تلميذه «رانك»، والدكتور «لافورك»، و«ماري بونابرت»، في دراستهم عن «بودلير»، و«إدغار بو»[1] تعمَّدوا أن يظهروا كيف يمكن استخدام إنتاج أدبي كأداة تسمح بالتنقيب في أعماق المؤلِّف السيكولوجية أكثر من أن يطمحوا إلى التوصُّل إلى إمكانات

(1) رانك، «موضوع ارتكاب المحرَّمات في الشعر والحكايات (1911)؛ «لافورك» سقوط بودلير (1929)؛ ماري بونابرت، إدغار بو (1933).

أفضل في التنقيب والحكم: إن هدفهم هو تحليل المصابين بالعصاب، بواسطة الأثر، لا أن ينتهوا إلى تقدير نقدي! إن نقدهم هو تحليل نفسي، وليس مجرَّد نقد أدبي.

وعلى العكس، أصبح موضوع التحليل النفسي الأدبي منذ مؤلَّفات «بودوان»[1] يهدف- بذكاء أكثر- إلى اكتشاف عناصر تفسير وتقدير جديدة، من خلال التوضيح السيكولوجي. يقتصر منهج «بودوان»، الذي تبنّاه «مورون»[2] على اللعب- في آن واحد- على دراسة دقيقة للمادّة والأثر، وعلى المعطيات الحياتية، ليبني، من جديد، المركَّبات الأساسية الباطنية؛ إن النقد الذي يستعمله «غاستون باشلار»[3]، من جهته، في أعماله عن تخيُّل العناصر، يقتصر على إيجاد المركَّبات المتنوِّعة التي تعطي الوحدة لموضوع أدبي، من خلال مؤلَّفات كثير من الشعراء والكتّاب. وعلى كلّ حال، إن الأثر هو ما يمكن أن نقدر، ونشرح؛ ولهذا إذا كانت إحدى حركات التحليل الأدبي تذهب من الأثر إلى الإنسان، فإن حركة أخرى تفضي، دائماً، إلى العودة الضرورية إلى الأثر.

يجب ألّا نعتبر تحليلاً كهذا يقلِّل من قيمته، لأن النقد إذا كان يضع، باستمرار، العناصر البدائية، الطفولية، والجنسية مع تفتُّح القلب، والذكاء والفنّ، فهو لا يدَّعي إرجاع هذه الحوادث الأخيرة إلى الأوَّلية. لا يقول، أبداً، المحلِّل النفسي لظاهرة: «ليست بشيء إلّا..». يقول «مورون»، بوضوح: إنه إذا زعم الناقد، باعتباره عالماً نفسياً يشرح أثراً، أن ما يوجد في الباطن هو الأكثر أهمِّيّة، وباعتباره هاوي فنّ، فإنه يبحث، في بنية المضمون المستتر، عن الوحدة المعبرة عن العناصر الظاهرة. بعد أن نكون قد توصلنا إلى المركز اللاشعوري، يجب، أن نرى فيه الرابط الذي يعطي، للنصوص، النبرة الإنسانية والصادقة، فحسب؛

(1) شارل بودوان، الرمز لدى فيرهارن (1924)؛ التحليل النفسي لفيكتور هيغو (1943)..

(2) شارل مورون، مدخل إلى التحليل النفسي (1950).

(3) غاستون باشلار، لوتريامون (1938)، التحليل النفسي للنار، (1938)، الماء والأحلام (1941)، الهواء والمنامات (1943)، الأرض وأحلام اليقظة للراحة (1948)؛ الأرض وأحلام اليقظة للإرادة (1948).

فحين يرينا «بودوان» «هيغو» متمزِّقاً بين المتطلَّبات المتناقضة للعدائية وللشعور بالألم، أو حين يرينا «مورون» «مالارميه» قد تأثَّر، إلى الأبد، بذكرى أخت ميّتة، فهما لا يريدان أن يقولا إن هذين الشاعرين ليسا إلّا هذا، بل إن هذين الشاعرين ما كانا ليكتبا ما كتبا، من غير هذا.

يسمح التحليل النفسي، إذن، بأن يجمع عناصر قد تبدو متناثرة. أفلا توحي القصائد والمؤلَّفات الخيالية، في أغلب الأحيان، ومن تلقاء نفسها، بفكرة شبكة من الصور التي تجذب، وتستوحي الواحدة الأخرى بطريقة تُحدِث توافقاً متكرِّراً؟ وإذا أمكن ربط هذه الصور بنقاط محدَّدة مسيطرة تملك واقعيّة سيكولوجية عميقة، فإن هذه النقاط الثابتة تجمع صوراً لا يمكن تفسيرها، للوهلة الأولى. إن مفهوم «المعنى المزدوج» يمكن أن يغني تفسيرها للنصّ: وهكذا، إن تسلُّط الأخت الميِّتة الخفيّ، لدى «ملارميه»، يوحي باختيار الصور، وهذا واقع بين الواقع الحالي والحاجات اللاشعورية؛ ولهذا من الملائم- بديهياً- أن نفحص، بعمق، نصّاً في كلّ جزئيّاته، «السطحية منها» لأن كلّ شيء يمكن أن يكون أداة للكشف.

وهكذا، تظهر مقاييس للتقدير «باطنية» جوهرية. وبالفعل، إن الأثر يكون «أصيلاً» حين تغوص جذوره في غنى باطني عاشه المؤلِّف، ويمكن أن يتَّصل به القارئ، وإن الأثر ليكلِّمنا على قدر ما يتَّفق مع ميولنا السرِّيّة جدّاً، ولا يمكن أن يتَّفق معنا إلّا إذا كان ينجم هو نفسه من عناصر صادقة عاشها المؤلِّف، حقّاً.

نقد الأصالة عند «باشلار»: إن «باشلار»، في كتبه التي خصَّصها للصور «الخيالية» التي نصنعها من «العناصر» الأساسية: الماء، والنار، والهواء، والتراب، قد ألحَّ كثيراً على الخيط الممتاز للقيادة الذي يمكن أن يقوم عليه التحليل المركَّب في الحكم على نصّ.

بالفعل، إن لعقلنا، أمام المادّة، «ظمأً حقيقيّاً للصور». إنه يشعر بأفراح عظيمة يتخيَّلها وفق نزعات عميقة: الصور «تقيّم» الصخر كالماء، واللهب كالمعجونة التي ننحتها. إن المركَّبات المرتبطة بهذه الصور تعطي وحدة «لمراكز أحلام اليقظة العفوية». إن «باشلار» وقد

حَلَّل هكذا «فرح القطع» (الحراثة، قطع شجرة)، قد كتب: «ما أشدّ امتلاء حياتنا بهذه التجارب الغريبة التي نسكت عنها، والتي تؤدّي، في لا شعورنا، إلى أحلام يقظة لا نهاية لها!».

إلّا أنه، كي تصل الصور والاستعارات إلى القارئ، يجب أن نغوص في «حقيقة حلمية» فلكي يكلِّمنا كهف أدبي صادق يجب أن يبعث فينا أفراحاً غير محسوسة مرتبطة بأحلام يقظة الكهف، النموذج العالمي؛ لهذا يطلب «باشلار» «تجديداً للنقد الأدبي» أي يريد «نقداً سيكولوجياً يحيي من جديد، الطابع الفعلي للمخيِّلة» «لقياس القوى الشعرية الفعّالة في المؤلَّفات الأدبية».

يكون دور هذا النقد:

- أن يفضح الزيادات والزيف والتبريرات الرديئة وخيانات ثبات الأنظمة المتخيّلة.

- أن يميِّز «الصور الجيِّدة» التي تتَّفق مع واقع متخيَّل.

- أن يساعد القارئ على أن «يحيا» الصور الأدبية، بإعطائها «تعليقاً حيّاً»، يختلف كثيراً عن التعليق العقلاني لأستاذ البلاغة، وبدقة أكثر، فلقد دعا «باشلار» «إلى منهج مزدوج التعليق، أيديولوجيّ وحلميّ»؛ وهكذا، إننا إذا مارسنا، عن طريق الحلم، معرفة المميِّزات الخاصّة للحلم المتاهي، أمكننا أن نحلل نموذجاً للشرح الأدبي لآثار مختلفة جدّاً».

يجب أن يكون الناقد، في ظروف كهذه، جديراً بـ«أن يحكم من وجهة نظر اللاشعور»، وذلك بواسطة نوع من التفهُّم الذي ينتظره الكاتب الحقّ، بطريقة غامضة من القارئ. حينئذ، يستطيع أن يعلِّم الكاتب أن «يحلم جيِّداً» كي يتوصَّل القارئ إلى «أفراح أدبية».

بارت و«المواضيع»: مع أن غاية «رولان بارت»[1] في كتابه الحديث

---

(1) رولان بارت، ميشليه (1945).

«ميشليه»، ليس أن يحكم، أو يقيم نقداً حقيقياً، بل «مقدِّمة للنقد» فحسب، فإن حرصه «أن يعيد للإنسان ترابطه»، وأن «يجد، من جديد، بنية وجود» جديرة بالتحليل، وخاصّة محاولته أن يكشف في نتاجه عن «وحدة موضوع، وعن شبكة منظمة لفكرة ثابتة» تابعة لنقد «باشلار»: أليس لديه، بالإضافة إلى ذلك، الطموح كي «يعلِّمنا أن نقرأ «ميشليه»»؛ ليس فقط بالأعين، بل «بالذكرى»، أيضاً، وذلك أن نعيش من جديد، بنوع ما، مواقف «ميشليه» «بالنسبة إلى بعض ميزات المادّة؟»».

إلّا أنه يهرب، في آن واحد، من التحليل النفسي لـ«باشلار» الذي يحرص على أن يبقى على مستوى الصور الداعية، عوضاً عن أن يذهب إلى المدلولات اللاشعورية، كما فعل «مورون» مثلاً، وأن يسبر وحدة الإنسان من خلال الصور كما فعل «باشلار». على كلّ حال، إننا نقدِّر الصورة التي رسمها عن «ميشليه» «آكل التاريخ» «مضَّرج بالدماء»، عاشق «المرأة اللطيفة المعشر»، وقد أراد أن يكون الرجل الوصيفة..».

أبحاث أخرى تعتمد الموضوعات «التيماتية»: يدَّعي «جـ.ب.فيبير»، في بحثه عن «المواضيع» في كتابه «خلق الأثر الشعري»[1]، أنه يجد مفتاح التحليل النفسي للشعراء؛ فكتب يقول: «إننا نعني بالموضوع حدثاً أو موقفاً طفولياً، قادرَيْن أن يظهرا (بشكل لا شعوري، على وجه العموم) في أثر أو في مجموعة آثار فنيّة.. سواء على نحو رمزي أم واضح» وهكذا، (فإن كلّ نتاج «فييني» يتوقَّف على ساعة هي الموضوع المسيطر في أدبه)، وحول هذه «الصورة - الرمز» ينتظم كلّ النتاج، ويفسّر الرباط بين الإنسان والأثر. يسعى «جـ.ب.فيبير»، وقد اقتنع أن كلّ فاعليّة إنسانية لها عامّة طابع وحدة الموضوع، أن يؤدِّي، بالنقد هذا، إلى فلسفة جمالية بل إلى ميتافيزيقية.

---

(1) غاليمار (1960)؛ انظر كتاب «مجالات الموضوعات، غاليمار 1963. إن هذا «النقد الجدير» قد هاجمه- بعنف- ر. بيكار في «نقد جديد أم عصيان جديد»، مجموعة «الحرّيّات» بوفير 1965. جواب جـ.ب.فيبير، نقد جديد وعلم النقد، مجموعة «الحرّيّات» بوفير (1966). جواب رولان بارت، نقد وحقيقة (1966).

2 - النقد والماركسية

إن تفسير الأثر الأدبي بواسطة السيكولوجية الفردية، ولو كان التفسير جدِّيّاً، لا يخلو من التحيُّز: فالعامل النفسي مرتبط بالعامل الاجتماعي، والتحليل النفسي لا يتورَّع عن الرجوع إلى العامل الاجتماعي، من وجهة تأثير الأسرة في الشخصية، ومن وجهة الأصداء المتداخلة بين المبدع والقارئ؛ إننا نجد، عند بعضهم مثل «يونغ»، العودة إلى «لاشعور جماعي» وإلى «مركَّبات جماعية»، يمكن أن تكون أصل الإبداعات الأدبية المعطاة. لكن السيكولوجية الاجتماعية للتحليل النفسي ضيِّقة واصطلاحية، وإن علم اجتماع خاصّاً، هو وحده القادر على أن يربط الأثر، من جديد، بطريقة مجدية، بظروفه التابعة للبيئة، بواسطة مفاهيم ملائمة. والموضوع، هنا- خاصّة- ليس العودة إلى مثالية «تين»، و«برونتيير»، و«هانكان»، و«بورجيه»، الذين لم يكن لديهم مفهوم واضح عن أصل «العامل الاجتماعي» لأنهم أعادوه إلى «حالة نفسية جماعية» أي إلى عناصر سيكولوجية واجهت، بعد ذلك، مطابقة ساذجة للنمط الآلي، بين الفنّ والبيئة؛ وهذا ما قادهم، غالباً، إلى أن يسيئوا معرفة دور الفردية المبدعة، وحرّيّة الكاتب.

وبالفعل، إن المفاهيم الماركسية هي التي تسيطر على المحاولات المجدية للنقد الاجتماعي، وتؤثِّر كثيراً- كما سنرى- في الاتِّجاهات الحاليّة للنقد الفلسفي، وبما أنها، غالباً ما يُساء فهمها وهي أكثر (تلوينات) ممّا نعتقد، فمن الملائم إبرازها.

المفهوم الماركسي لـ«الأيديولوجية»: هذه بعض نقاط أساسية للتحليل الماركسي:

- للحياة الاجتماعية بنية تحتية، قد أقامها «إنتاج الحياة المادِّيّة». يعبِّر هذا الأخير، عن إحدى مراحل علاقة الإنسان مع الطبيعة، ويحدِّها، ويظهر البنيات الأساسية (ليست الوحيدة) للمجتمع. إن كلّ تعديل القوى المنتجة يحدث تعديلاً في العلاقات الاجتماعية،

والعلاقـات الاقتصاديـة.

- يحـدِّد (الـصراع الطبقـي)، بشـكل أسـاسي، ولا يسـتبعد العلاقـات الاقتصاديـة - الاجتماعيـة، وإن محـرِّك التاريـخ هـو- بالضبـط- هـذا الـصراع، الـذي يسـعى، في نهاية الأمر، إلى الاسـتيلاء عـلى أدوات الإنتاج. ما من مرقب يحـدِّد، في فـترة معطاة، هـذه البنية في حركتها الجدلية الراسـخة؛ هذا يعني أن مجتمعـاً مـا ينتـج، دائمـاً، الظـروف الاجتماعيـة - الاقتصادية لظهـور طبقة جديـدة (وقـد أحـدث النظـام الإقطاعـي، هكـذا، البرجوازيـة، فـإن البرجوازيـة تنتـج طبقـة البروليتاريـا) التـي تصبـح، في فـترة مـا، الطبقـة المسـيطرة.

- إن البنى السياسـية، والدينية، والثقافية تعلو هذه البنيات الأساسـية؛ وقـد بنتهـا الطبقـات في أثنـاء صراعهـا، ولاسـيّما الطبقـة التي تسـيطر على وسـائل الإنتـاج. إن الظواهـر (الأيديولوجيـة)، أي مجموعـة الأفـكار التابعة للمشـاكل السياسـية، والأخلاقيـة، والجماليـة.. وغيرها، مهمّـة، وهي التي تعطـي للطبقـة التـي تنتجهـا ترابطـاً ونظامـاً، ويمكـن أن تنفـذ إلى الطبقات المنافسـة أو الهامشـية عـن طريـق (الحرمـان). هنـاك ارتبـاط نسـبي بـين البنيـة الفوقيـة والبنيـة التحتية.

أسس النقد الماركسي: إن دعائم عمل النقد الماركسي هي[1]:

-إن الأثـر الأدبي ينتمـي إلى البنيـة الفوقيـة الإيديولوجيـة، ويجـب أن يُـدرس، إذن، في علاقاتـه الجدليـة مـع البنيـة التحتيـة. ليـس أكـثر مـن التحليـل الـذاتي الـذي يبالغ في تقدير الطابع المبـدع والخلّاق لمفكّر، فإن التحليـل الاجتماعـي عـلى مسـتوى الوسـط الاجتماعـي المختلـف، نظريّـاً،

(1) انظر حول المبادئ: غولدمان، المادِّية الجدلية وتاريخ الأدب في مجلة الميتافيزيك والأخلاق (1950)؛ كورنو، مقال عن النقد الماركسي (1951) وبين الأعمال الفرنسية: جان فونفيل في زولا؛ لوفيغر في ديدرو (1949)؛ جـ لارتاك في جورج اند، و- بشكل خاصّ- مقالات ماركس وإنجلز المجموعة تحت عنوان «حول الأدب والفنّ» عام (1954) من قِبَل جان فريفيل؛ أراغون في تاريخ بيل كانتو (1947)، وكذلك كثير من المقالات التي نُشرت في مجلّة الفكر، وفي مجلّة النقد الجديد، وفي مجلّة الآداب الفرنسية، وخاصّة، من قبل جـ لارتاك في الخارج، بالإضافة إلى بعض دراسات لينين عن تولستوي، والصفحات المشهورة لجوانوف عن الأدب والفلسفة والموسيقى (1934 - 1948)؛ كولدويل، أوهام وواقع: دراسات عن مناهل الشعر 1938؛ نركاش تاريخ الأدب الألماني.

ليـس بمطابـق: يجـب وضـع الإنسـان والأثـر وسـط ميـزة الـصراع الطبقـي.

- إن الأثـر الأدبي، باعتبـاره إيديولوجيـا، لهـو تعبـير عـن رؤيـة للعـالم، وعـن وجهـة نظـر عـلى مجمـل الواقـع، الـذي ليـس هـو بحـدث فـردي، بـل هـو حـدث اجتماعـي - النظـام الفكـري الـذي، في ظـروف مـا يفـرض نفسـه عـلى جماعـة مـن النـاس، عـلى طبقـة: يفكّـر الكاتـب بهـذه الرؤيـة، يشـعر بهـا، ويعـبّر عنهـا. لـكلّ عـصر «مواضيعـه العامّـة» التـي تتّفـق مـع البنيـة الاجتماعيـة، كمواضيـع معارضـة الواقـع أو التجـرّد، الخاصّـة بالطبقـات المنهـارة، ومواضيـع تبريـر الحـاضر، الخاصّـة بالطبقـات المسـيطرة، ومواضيـع تجديـد وأمـل تعـبرّ عـن صعـود الطبقـات الصاعـدة.

ليسـت حيـاة المؤلّـف هـي التـي يمكنهـا، في ظـروف كهـذه، أن تمدّنـا بالمعلومـات؛ فلإقامـة موضـع الأثـر في التركيب الاجتماعي، يجـب تفسـير المضمـون مـن خلالـه. وبالفعل، إن الوسـط الاجتماعي، حيث ينشـأ الأثر، والطبقـة التـي يعـبرّ عنهـا ليسـا- بالـضرورة- المـكان الـذي أمـضى الكاتـب فيـه شـبابه أو قسـماً مرموقـاً مـن حياته.

ويمكـن أن يحـدث تفـاوت بـين الأفـكار الفلسـفية، والأفـكار السياسـية، والنيّـات الواعيـة للكاتـب، والطريقـة التـي يشـعر بهـا أو يـرى- مـن خلالهـا- العـالم الـذي يخلقه. وهكذا، إن «بلـزاك»، مع كونه ملكيـاً ورجعياً، وبالرغم مـن محبّتـه التـي صَرَّح بهـا للطبقـة الأرسـتقراطية، قـد جعـل منهـا هدفـاً للسـخرية والهجـاء، مصعِّـداً بذلـك أحكامـه المسـبقة الخاصّـة بـه. ذلـك أنـه ليـس ثمّـة علاقـة آليـة بـين الرؤيـة المعـبّر عنهـا، والوسـط الاجتماعـي. وقـد يعـبّر الكاتـب، أحيانـاً، عـن الطبقـة المسـيطرة «ديـدرو» أو عـن الطبقة المسـيطرة التـي هـي في طريـق التدهـور «بروسـت»، ولكـن غالبـاً مـا ينفصل عـن الطبقـة المسـيطرة، وخاصّـة حـين لا يبقى لديهـا مـن دور إلّا المحافظة على بنيات بالية (نيتشـه، ومالرو). وقد يحدث أن كاتباً من الطبقة المسـيطَر عليهـا، قـد عَـبرَّ- بالفعل- عـن رؤية للعالم تخـصّ الطبقة المسيطرة عليها، قـد عـبر بالفعـل عن رؤيـة للعالم تخـصّ الطبقـة المسـيطرة، أو أن مؤلفاً ما قـد عَـبرَّ، معاً، في مؤلفات مختلفـة، عن أيديولوجيّـات متناقضة (ولقد أثبت

هذا بالنسبة إلى «غوته»)، و- أخيراً- إن الصيغة المستخدمة تتعلَّق هي- أيضاً- بالظروف التاريخية المحدّدة، وليست بمنفصلة عن المضمون. لا يوجد شكل مستقلّ، ولكلّ فنّ قوانينه الخاصّة.

الأصالة.. حكم نقدي «وتطبيق عملي»: إننا نجد، مرّة أخرى، قياس الأصالة لدى الماركسيين، لكنه، هنا، ليس من طراز سيكولوجي. يكون الأثر أصيلاً حين يعكس- حقّاً- مظهراً ما لمرحلة تاريخية، أو المرحلة التاريخية التي يعاصرها على نحو حقيقي. إن أثراً مجدياً أو مهمّاً، يعمِّق جذوره في وعي عصر، ويعبِّر عنه بواسطة عالم من الشخصيات مترابط وغنيّ.

ولكن، أليست الأصالة هي ما للمؤلِّف من عبقرية خاصّة؟ إن الماركسية تنتهي، بطريقة متناقضة، إلى أن تؤكِّد أنه كلَّما كان الأثر مهمّاً، يحيا على قدر ذلك، ويفهم من نفسه، ويفسرِّ، مباشرةً، بواسطة فلسفة مختلف الطبقات الاجتماعية - ولكن، على قدر ما يكون الأثر عظيماً يكون- شخصياً- كذلك: وبالفعل، لابدّ من شخصية ذات قيمة، وفردية قادرة وغنيّة، لتفكِّر وتحيا رؤية العالم، وتتَّحد أفضل مع الحياة والقوى الأساسية للوعي الاجتماعي، فيما لها من طاقة فعّالة ومبدعة. أليس الكتّاب الأكثر إبداعاً هم، غالباً، الذين يعبرِّون، للمرّة الأولى، عن عالم في فترة انتقال، وعن مرحلة انتقال بين المرحلتَيْن، ويعكسون- بشكل خاصّ- القيم الجديدة التي توشك أن تولد، أو يسترجعون القيم الإنسانية والواقعية للماضي، في رؤية القوى الجديدة التي تخلق المستقبل؟ كتب «غولدمان»: «إن العبقرية هي دائماً، تقدُّمية».

مع ذلك، إن الاقتصار على ربط الحكم النقدي بالأصالة ليس بكافٍ، فهذا يعني أن ننسى «التطبيق العملي»، وهو الرباط الأساسي، وعصب المنهج الماركسي، بين الفكر والعمل. كتب «كورنو»: «إن النقد الماركسي وقد اتّجه- أصلاً- نحو العمل، اتَّخذ موضوعاً له- ليس تقدير مضمون الأثر بالرجوع الملحّ إلى العلاقات الطبقية التي تحدِّده فقط، بل مشاركة ومساهمة الآثار الجديدة المتطلّعة خاصّة نحو المستقبل».

كتب «لينين»: «إن الفنّ كان أداة لخدمة الثورة». ألن تكون، إذن،

رسالة الأدب أن «تقوّي الأخلاق والوحدة السياسية للشعب»؟ بالفعل، يجب أن تكون أكثر تنوُّعاً، لأنه، إذا كان الكمال محدَّداً من رؤية عالم الكاتب، فإن هذا ينفي كلّ نيّة لتفهُّم التعليم أو الدعاية، وهي نيّة قد تهدم الطابع الحيّ والواقعي للكائنات والأشياء: أن يكون الإنسان كاتباً يمثِّل طبقة الشعب، هذا يعنَيْ أن يرى خلائقه بعينَيْ عامل، لا أن يبرهن عن صحّة النظرية الشيوعية. من جهة أخرى، إن الكتّاب البروليتاريِّين ليسوا وحدهم من يرضى عنهم الماركسيون! وإذا كان «ديدرو» برجوازياً فإن هذا لا يفسّر، في شيء، الإعجابَ الذي يمكن أن نكنّه له. كتب «لوفيفر»: «إن النقد الماركسي، دون أن يكفّ عن كونه عنيفاً وموضوعياً وذا أسّ، يمكن أن يتعاطف مع الرجال العظام».

3 - التحليل النفسي والماركسية

ليست غايتنا أن نناقش إذا كان التفسير الماركسي والتفسير الذي يستند على التحليل النفسي متنافرَيْن أو متوافقَيْن: فلنقل- ببساطة- إنهما بالنسبة إلينا يشكِّلان المنهجَيْن الوحيدَيْن الغنيَّيْن للدراسة العلمية المجدية في طريق ليس بعلميّ بحت. فلنذكر حول موضوعهما:

1 - إن دورهما لا يمكن إلّا أن يكون أداتيّاً، وعليهما أن يخلقا، دون أن يكونا بديلاً، نوعاً من الحدس، بدونه لا يمكن أن يُدَرك أيّ شيء داخلي.

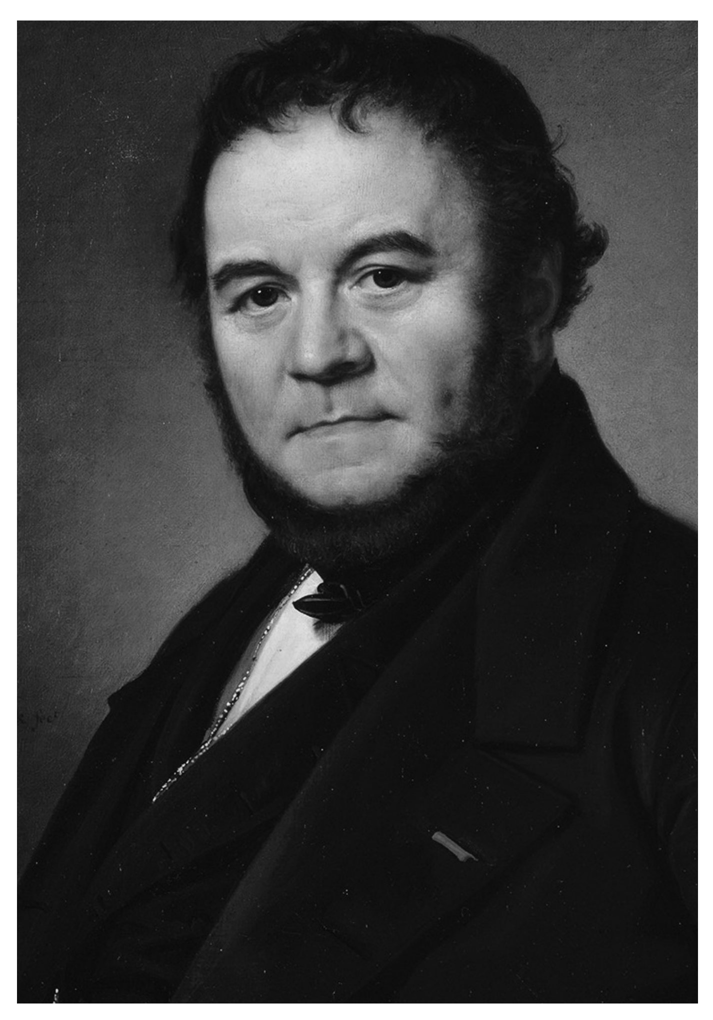
2 - إن خطرهما يكمن في أنهما يقدِّمان «نظريّات»، يمكن أن تفسح مجالاً لمنهجية جديدة، نسبية وليست- أبداً- بمطلقة؛ إلّا أنه يجب ألّا ننسى أن المواضيع التي تستند إلى التحليل النفسي تحفظ، دائماً، طابع الفرضيّات، وأن الماركسية ليست بفلسفة مغلقة، ولكنها منهج مفتوح.

3 - إن الأسلوبَيْن في التفسير، أكان هذا أم ذاك، يوضِّحان- بصعوبة- الحدث الجمالي بحدّ ذاته، على مستوى «الأدب» الصرف.

4 - إن أحكام الأصالة، وقد خلقت من رؤية مختلفة، سواء أكانت سيكولوجية «فرويد» أو «باشلار» أو التقدير الماركسي، هي- على كل

حـال- متميِّـزة؛ بمعنـى أنهـا تفسـح المجـال لأحـكام أخـرى، حدسـية، أو ذات أسـاس فلسـفي أكـثر شـمولاً.

5 - أخـيراً، إن التحليـل النفـسي والتحليـل الماركـسي لم يتعمَّقـا كثـيراً في التحليـل الفكـري عـن فعـل الكتابـة، المواجـه في شـموله، وهـو تحليل يجـب أن يرافـق كلّ محاولـة لنقـد يسـعى لأن يهـرب من سـحر الانطباعية، أو التبدُّل.



Stendhal

ستندال

1842ـ1783

الفصل التاسع

النقد والفلسفة

يظهر- جليّاً- أن نزعة تصعيد النقد تكمن في البحث عن تفهُّم أكثر نفاذاً للآثار والكتّاب المرموقين. إن هذه النزعة المتعثّرة مع «سانت بوف»، المتحرِّرة بعد «تيبوديه»، قد ازدهرت في الفترة الحالية لدى كلّ الذين يحقِّقون (وهم كثيرون) تجاوزاً حقيقيّاً لغالبية المناهج النقدية التي صادفناها في طريقنا، و- بالفعل- إنه تجاوز للنقد القائم على التفسير العلمي والنقد التابع لـ«تين»، وكذلك نقد التحليل النفسي أو التحليل الماركسي.

وذلك حين نحاول ألّا «نغيِّر النبرة»، وأن نلتقي مع جوهر الأثر في مرماه، وفي هدفه الخاصّ (وهذا هو التعريف الدقيق لعمليّة الفهم). إنه تجاوز حين نعتبر المعلومات الواسعة مجرَّد أداة لتحديد المضمون دون أن نهمل استخدام هذه المعلومات، وهو- أخيراً- أكثر من تجاوز؛

إنـه امتـداد أصبـح- بالمناسـبة- فلسـفة حقيقيـة للعمـل الأدبي إذا مـا توصَّـل النقـد المبـدع والبنّـاء، بفضـل تقنيـة فلسـفية حقيقيـة، إلى أن يصعـد المظهـر الـذي غالبـاً ما يكـون مغرقـاً في الفرديـة، وعرضـةً للتبدُّل، ويرفـض، عـلى كلّ حـال، أن يقتـصر هدفـه على أن يعكـس وعيـاً، ويريد أن يكـون يقظـاً، ويصبـح، قبـل كلّ شيء، طريقـة تسـاؤل.

ذلـك أن النقـد، شـأن القصـد الفلسـفي، يحقِّـق جهـداً ليـدرك الإنسـان في شـموله، وليحـدِّد مكانـه بالنسـبة إلى وضعـه البـشري. إن النقـد وقـد عـلى حـرص أن يحـب الأثـر كي يـدرك، فينومينولوجيـاً، مدلولـه الباطنـي، هـو- بلاشـكّ- منحـدر مـن رؤى «فالـيري»، أو «دوبـوس»، خاصّـة، لكـن هدفه أكـثر دقّـة؛ فهـو أبعـد مـن أن يكتفـي بـأن يفكِّـر في فلسـفة، يـدرك الكاتب (لا عـلى أنـه «نفـس» و«إنسـان داخـلي»، مغلـق عـلى نفسـه)، ولمصـيره الفردي قيمتـه الخاصّـة، بـل كمظهر لوحـدة الإنسـان - العالم التي لا تتفـكَّك، و- من ثَـمَّ- إنـه يضـع نفسـه وسـط أثر، فهـذا يعنـي أن يجد (كـما يريد الماركسـيون) مرمًـى إلى العـالم ومركـزاً ورؤى عـلى عصر، و- بمجمل القول- المسـافة التي عاشـها الوعـي نحـو مـا هو، على وجـه الدقّة، وعـي. أضف إلى ذلـك أن النقد، وقـد ارتبط- بشـدّة، وبوعي- بفـترة أزمة حضارة، لم يعد اسـتمرارها مضموناً، والتـي نشـكّ بقيمتهـا الخاصّـة؛ فهـو يصـف الكاتـب عـلى أنـه ملتـزم بنضـال، وهـو يجيـب عـن التسـاؤل القلـق للنـاس، ويعـبِّر عـن قلقهـم وآمالهـم: لـه مهمّـة يقـوم بهـا، فـما هـذه المهمّـة؟ إنهـا- باختصار- الفهـم، المـورد الوحيد للتقديـر الـذي هـو إدراك وعـي يعكـس، بطريقـة مجديـة أم غـير مجديـة، عالمـاً ملموسـاً ومحـدَّداً، تاريخيـاً، لوعي يعيـش من خلال الأثر الـذي يخلقه وعلاقاتـه مـع هـذا العـالم إذ يشـارك، أخـيراً، بخلقـه مـن جديد.

إنـه لمـن المبالغـة أن ندَّعـي أننـا نخـطّ، في عـدّة صفحـات، الـرؤى المختلفـة التـي سـار عليهـا هـذا النـوع مـن النقـد «الفلسـفي»، والـذي طبـع نشـوءه فـترة مـا بعـد الحـرب. إننـا نجده عنـد «سـارتر»، وكذلـك عند «بيغـان»، وعنـد «موريـس بلانشـو»، وعنـد «جـورج بوليـه»، و«جـان بيـار ريشـار». إن النقطـة المشـتركة لـدى كلّ هـؤلاء النقّـاد هـي أنهم يسـتندون

إلى فلسفة واعية للأدب، تعتبر تمثيلاً للعالم، وخلقه من جديد، في آن واحد، وأنهم يدركون الآثار من حيث أنها أفعال تضع العالم موضع بحث، وتفرض تجربة ميتافيزيقية أو اختياراً وجودياً.

إنه نقد جديد بعيد كلّ البعد عن أن يكون النقد الحالي، لكنه يعطي كرامة جديدة لفنّ، أصبحت مكانته، منذ الآن، على تخوم الفلسفة.

النقد بوصفه شهادة والتزاماً: إننا، قبل كلّ شيء، لم نعد نقبل المُسَلَّمة القديمة التي تقول إن دور الأدب؛ أي مهمّته هي خلق الجمال، وأن يثير فينا انفعالاً خاصّاً؛ ففي الحقيقة يجب أن نتساءل عن دور الأدب، ونوضِّحه بواسطة تحليل تالٍ، وعن سبب الأثر الأدبي، الذي هو مدخل لكلّ نقد جدّي. والجواب هو أن الأدب يشكِّل بعداً خاصّاً من أبعاد الوعي الإنساني: الفردي، والجماعي معاً، في علاقته ذات المعنى المزدوج مع العالم: إن الكاتب هو الذي يذكّر الآخرين بموضوع علاقاتهم، فيما بينهم، ومع الأشياء.

هناك نصّ مشهور لـ«سارتر» بخصوص هذا الموضوع[1]: ما هو الأدب؟ ثلاثة اسئلة: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ إن «سارتر»، وقد فكَّر بالنثر، يجيب قائلاً: أن نكتب يعني أن نتصَّرف بطريقة ما، حين نشير، حين ندلّ! لقد اختار الكاتب عالم عمل ثانوي: «عمل إزاحة النقاب»: إنه يكشف «العالم، وخاصّة الإنسان بالنسبةإلى بقيّة الناس»، «لكي يتَّخذ الآخرون - وقد واجهوا الموضوع المعرّى - كامل مسؤوليّاتهم». إن كلّ أثر أدبي هو، إذن، نداء، لأنه «يقترح العالم كمهمّة تتعلَّق بمروءة القارئ وحرِّيّته». كذلك، فإن نتاجاً فكرياً ما يستهدف، دائماً، جمهوراً خاصّاً يعبِّر عنه بطريقة ما، ويشتمل هو نفسه على صورة عنه. نستطيع، من هنا، أن نقول إن الجمهور هو الذي يدعو الكاتب، ويطرح

---

(1) إن الإنتاج النقدي البحت لسارتر، قد جمع في مواقف 1 - 2 - 3 (1947 - 1948). انظر كتابه «ما هو الأدب» (1947)؛ وانظر كتابه عن «بودلير» (1947).

أسئلة عن حرِّيَّته: إن كلّ أثر هو «معرض»، وغالباً ما لا يفهم خارج بعض الظروف التاريخية.

إنها مفاهيم نجدها في مقدِّمات[1] «أندريه مالرو»، الذي يدافع، دائماً، عن الآثار التي لها مدلول، حيث يقترح الكاتب، على القارئ، أن يأخذ على عاتقه -ونجد هذا أيضاً، جليّاً، لدى «بيار دو بواديفر»[2]، و«موريس نادو»[3]، و«كلود روا»[4] - ذكر هؤلاء تحديدا:

نادو: إن «مفهوماً خاصّاً للأدب» قد قاده إلى أن «الفنّان الكامل هو الإنسان الذي يستطيع أن يعبّر عن العالم وعن نفسه، معاً، من خلال إبداع في الزمن، لكنه خالد، مع ذلك، قادر- بدوره- على أن يوقظ أصداء، وأن يبعث انفعالات، وأفكاراً، وتصرُّفات جديدة».

بيار دو بواديفر: إن الأدب هو «وساطة» لأنه- أوَّلاً- «يجعل العالم إنسانياً»: وسط كلّ إبداع أدبي، «سر الوجود الإنساني واندماجه في الكون الذي يحيط به»؛ ولأنه بعد ذلك «موضع اتِّهام للإنسان»: إن الكاتب يضع «بالضرورة القارئ في مشاركة».

روا: «إن الأدب هو الأخلاق وهي تعمل». إن كتابة رواية، أو قصيدة، أو مقال تعني طرح سؤال، أن يتساءل الكاتب، ويسأل».

إن مهمّة الناقد، في هذه الظروف هي- قبل كلّ شيء- أن يشرح الطريقة التي يعبر بها نتاج خاصّ، لقرّائه عن بنية مستمرّة أو مؤقَّتة للعالم الإنساني، فالموضوع هو أن يظهر النقد كيف حقَّق كاتب ما، في عصر ما، وخاصّة في عصرنا، مهمّة أن يشهد، «أن يكون له موقف». حينئذ، يظهر مدلول الأثر واضحاً، ويستطيع أن يعبّر- إلى حَدّ ما- عن

(1) أندريه مالرو: مقدِّمات أ د.هـ. لورنس، عشيق الليدي شاترلي (1932)، لوليام فوكنر «الحرم» (1933)، وخاصّة لمانيس سبيربر، «الخليج الضائع» (1952).

(2) بيار دو بواديفر: تبدل الأدب (1952 - 1953)، أندريه مالرو (1954)، «تاريخ حَيّ لأدب اليوم (1958).

(3) موريس نادو، الأدب الحاضر (1952)، انظر كتابه، أيضاً «تاريخ السريالية» (1945).

(4) كلود روا، ستاندال، تجارة الكلاكسيكيين (1953).

قسم من الموقف أو عن مجمله، عن الحرّيّة أو الظلم.

إن شرحاً واضحاً كهذا، الذي هو أكثر من مجرَّد «الوضع في المكان»، لعلم اجتماع ماركسي، ليس- دائماً- بالسهل. وبالفعل، إن الكاتب لا يعبِّر، فقط، عن جمهور واقعي وفعّال قد يتَّجه الأثر نحوه. إن وجود «المواضيع المشتركة» بين المؤلِّف والقارئ ليس مقياساً كافياً لننتهي بوجود تمثيل للعالم. يطلب «سارتر»، في كتابه «ما هو الأدب؟»، أن يميِّز، من بين الجماهير الواقعية، الجماهير الممكنة، التقديرية لأثر؛ وهكذا يكتب كاتب القرن الثامن عشر لجمهور برجوازي ليس به، بعد، إيديولوجية، ويعبِّر عن آمال هذه الطبقة، لكن الطبقة الأرستقراطية تقرؤه.

يذكر «غايتان بيكون»[1]، أن الأثر الذي ليس «شيئاً» كما يظِّنه النقد العلمي، غالباً، وهو «وعي» يتّجه، في معظم الأحيان، «إلى مستمعين مثاليِّين، وخياليِّين»؛ فإذا صحَّ أن الفنّان، وقد احتقره الجمهور المعاصر، يراهن على المستقبل، ويتلبَّسه - سواء أعَرَف ذلك أم لم يعرف - حلم عنيف بالناس المجهولين الذين سيكتشفون نتاجه، ذات يوم.

إن الاقتصار على اعتبار الأثر الأدبي كممثِّل، يظَّل وجهة نظر ضيِّقة جدّاً، إذا كنّا، في الوقت نفسه، لا نرى فيها كثافة ما للكينونة، التي هي أثر تجربة روحية فريدة من نوعها، من حيث التعريف: أن ندرك العالم الذي تعبِّر عنه، أجل، لكن الذاتية التي تعيشها- أيضاً- تخلقه من جديد - من ثَمَّ- تختاره؛ لهذا، لا يكتفي النقد الجديد بأن يوضِّح مجرَّد رؤية بسيطة للعالم، ولكنه- بنوع خاصّ- منتبه إلى كلّ ما هو في الأثر، متعلِّق بالالتزام، ومن خلال الشهادة، اختبار رؤية، ومن خلالها الشيء الممثّل. ولكن، سيزداد تعلُّق البعض بالمظهر الفكري للتجربة الباطنية للكاتب، أي بنظام الفكر الكامن، وآخرون سيكونون أكثر إحساساً بالمغامرة المحرِّكة للشخص، و- أخيراً- سيبحث آخرون عن هذه العلاقة الأصيلة

---

(1) غ. بيكون، الأدب الفرنسي الجديد (1950)، الكاتب وظلّه (1935). انظر مالرو بقلمه (1953)، بلزاك وعالمه، صورة عن الفلسفات المعاصرة (1957).

التـي تسـبق ردّ الفعـل، والتي تحدِّد غايـة الأثر. وكلّهم، مـمّا تبقى، يجمعون كي لا يتعرَّفـوا عليهـا كقيـم إلّا أصالـة المعيـش وارتباطـه بالتعبـير.

النقد والمدلولات الميتافيزيقية: ليـس «سـارتر» والكتّـاب الذيـن ذكرناهـم فحسـب، بـل هنـاك، أيضـاً: كلـود إدمونـد مـاني- ر.م. ألبيويـس، ب. هـ. سـيمون- فرانسـيس جانسـون، بعد كلٍّ من جان غرونيه، وموريس بلانشـو، يتَّفقـون عـلى ضرورة الكشـف عـن الميتافيزيقيـة والأخـلاق المتضمَّنـة في النتـاج الأدبي، وأن ينتزعوا منـه مجموع المدلولات الفكرية.

كتـب «كلـود إدموند ماني»[1]، في كتابه «حذاء أمبيدو كل»: «ليس الناقد شـيئاً آخـر سـوى هذا القـارئ الجدّي الـذي ليس الأثـر الأدبي، بالنسـبة إليه، مجـرَّد تسـلية عابرة، لكنـه انطباع، وعلامة وشـهادة عن حياتـه الروحية التي تركهـا الكاتب، شـأنها هذا الحـذاء الذي تخلّى عنه «أمبيـدو كل»، كما يروي، عـلى حافّـة بـركان الإتنـا، قبـل أن يرمـي بنفسـه في مغامـرة أخـيرة». إلّا أن الفلسـفة الكامنـة للكاتب ليسـت- عامَّة- بواضحة، أو مترابطـة، وأكبر برهان عـلى ذلـك كونهـا باطنيـة. وكلَّما كانت «رسـالة» الكاتـب صعبـة، وبعيدة عن المتبـذل، وجديـدة، صَعُـبَ عـلى الكاتب نفسـه أن يعيها بوضـوح، وإن كانت كلّ قـواه مشـدودة نحـو الوصـف الدقيـق للواقـع الـذي يحملـه في نفسـه. عـلى الناقـد أن يتابـع أو يتجاوز هـذه التجربة، وأن يكون، كـما يريده «نادو»، «وسـيطاً يسـعى لأن يرتفـع إلى علـوّ الفنَّـان، وأن يقطـع معـه، مـن جديـد، الطريـق الـذي يـؤدّي إلى الإبـداع»، جاهـداً أن «يجسِّـد أفضـل جمهـور يلـحّ عليـه، بهـذا، نتاجـه». فـإذا كان الأثـر اعترافـاً، فإنه اعتراف محسـوب، يرجع إلى عـالم علاقـات شـخصية، يجب الكشـف عنها.

إن لهـذا الكشـف فائدة مثلَّثة: لتوضيح الأثـر ولإغنائه، وأن تعطي لرؤية عـالم الأثـر قـوّة مقنعة أكبر، إذا مـا قاومت التحليـل، وأخيراً (وهـو الفائدة التقليديـة لكلّ تفكـير) أن «تعطي تراجعاً».

---

(1) كلود إدموندماني، حذاء امبيدو كل (1945)، مراجعة كتابه- أيضاً- عن تاريخ الرواية الفرنسية منذ (1918 - 1950).

موريس بلانشو: «إن الناقد وقد علّق الحركة التي يعطي، بواسطتها، معنًى وحرِّيّة لواقع مركَّب من كلمات، يضع بديلاً عنها علاقات مكتوبة جديدة، ومنهج تعابير راسخة غايتها تثبيت القدرة التي هي في حركة دائمة للأثر، في رؤية، حيث تقف لتبدو أكثر ظهوراً، وأكثر وضوحاً، وأكثر بساطة[1].

إن المناهج المستعملة يمكنها أن تكون «تحليلاً للأبطال» مقارنةً الآثار بواسطة «تقنية إجماعية».

وهكذا، إن كلّ نقد «ألبيريس»[2] هو «نقد أبطال»: من هم الذين يختارهم أبطالاً كلّ من مالرو، وبرنانوس، وأنوي وجيرو دو؟ ما عالم هؤلاء الأبطال؟ ليس الموضوع هنا «سيكولوجية مبتذلة للشخصيات» لكنه بحث عن الموقف الميتافيزيقي الذي يعبِّرون عنه تجاه العالم.

إنها تقنية لا تنفي «منهج تقارب»؛ و- بالفعل- سيبحث «ألبيريس» عن «النقطة المشتركة» لأبطال أدب القرن العشرين، بطريقة يقرِّب بها «النقطة المشتركة» من فلسفة أخلاق الكتّاب المرموقين (فإذا كانت النقطة الأولى هي الابتكار بلا معين، والمغامرة بلا انقطاع، بعيداً عن كلّ مصلحة مالية أو غرامية، فإن النقطة الثانية ستكون ضدّ الرياء، وضدّ العقائدية، وتبحث عن المعنى الميتافيزيقي لحضور الإنسان في العالم). سيحلِّل، من جهته، «ب. هـ. سيمون»[3] «نزعة عامّة للأدب، من خلال الأحداث» لينتهي إلى الفلسفات الباطنية للكتّاب الكبار المعاصرين، وخاصّةً، «ارتدادهم إلى الإنسانية»، و«إعادة البحث، ليس بالقيم التقليدية، فحسب، بل بإمكانية سُلَّم قِيَم». إن «روبير

---

(1) موريس بلانشر: لو تريلمون وساد في زلّة قدم (1943)، وخاصّةً كتابه الفسحة الأدبية (1953).

(2) رينه- ماويل البيريس، ثورة كتّاب اليوم (1949)، المغامرة في القرن العشرين (1950)؛ الأوديسة لأندريه جيد (1951)، سارتر (1953)..

(3) ب. هـ. سيمون: الإنسان المتَّهم (1950)، محاكمة الأبطال (1951)؛ موريال (1953)، تاريخ الأدب الفرنسي المعاصر (1957).

دو لوبيـه»[1]، وقـد درس نتـاج «كامـو» كي «يصفـه ويتسـاءل عـن ترابطـه» توصَّـل «إلى بحـث أقـرب مـا يمكـن إلى الكـمال»، كي يجـد ثانيـةً «نفـس الحـدس الأسـاسي الـذي يتحـدَّد، كلّ مـرّة، في مظهـر مـن مظاهـره، حيـث يفنـى بصـور جديـدة»...

النقد و«الشخص»: إلّا أن النقـد يكـون غير مجدٍ إذا اقتصر على أن يعيد الكتابـة بلغـة فلسـفية مـا، جهـد المؤلِّـف أن يجسِّـده في مواقـف وكائنـات، وأن يقيـم نظـام أفـكار مطلـق، وشرح أفـكار مطـوَّل لرؤيـة العـالم، حـرص المؤلّـف عـلى أن ينقلهـا بواسـطة الكتابـة الأدبيـة. بالحقيقة (وقد ألـحَّ كثيراً عـلى ذلـك مونيه، وبيغـان، والشـخصانيون) يجـب أن يكون النقد الفلسـفي أقـلّ بحثـاً عن «الأفـكار» منه عن النيّات العميقة، وإن كانت أساسـية، وبعد ذلـك، إدراك الميتافيزيقيـة ليـس كمناقشـة عقيمـة حـول مفاهيـم مجـرَّدة تفلـت مـن التجربـة، بـل كجهـد حَـيّ للكاتـب ليعانق، مـن الداخـل، الوضع البـشري في مجموعـه. إن النقـد، وقـد التـزم هـذا الطريـق، عاد نحـو الأصل المعيـش للتجربـة التـي يشـهد عليهـا الأثر، نحـو الاختيارات الأساسـية.

إننـا لـن نعجـب، بعـد ذلك، مـن أن يسـعى النقـد، في بعـض الحالات، كي يصبـح تحليـلاً نفسـياً للإبـداع؛ لكنـه تحليل نفـسي وليس سـيكولوجياً، والأفضـل أن يقـال عنـه «فلسـفياً» يبحـث عـن دلالات موقف شـامل، لا عن اعترافـات كبـت ما.

مـا معنـى (التحليـل النفـسي الوجـودي) الشـهير، الـذي حـاول أن يحقِّقـه «سـارتر» في كتابـه عـن «بودلـير»، سـوى أن يبحث عـن أيّة طريقة يبنـي بهـا المؤلِّـف نفسـه، تدريجيـاً، وذلـك حـين يعطـي- باختبـارات متتاليـة- معنـى لحياته وللعـالم معاً. يظهر، حينئذ، الأثر كنتيجة وسـبب لهـذه التجربـة الخلَّاقـة للـذات؟

إننـا نجـد مثـالاً جيّـداً- أيضـاً- لنقـد الموقـف عنـد «بيكـون»، في كتابـه

---

(1) ر. دو لوبيه، ألبير كامو (1952)، انظر- أيضاً- كتاب «النجاة بواسطة الأدب» (1946).

«مالـرو بقلمـه» ذلـك أن «بيكـون» يـدرس أقلّ رؤية عـن العالم بحـدّ ذاتها، أو التعبـير عـن مجتمـع مـن دراسـته للراسـب، الـذي هـو الطريقـة التـي عاشـها الإنسـان، بالفعل، في علاقتها بهذا العالم وهذا المجتمع. إن نتاج «مالـرو» قـد درس، باعتبـاره طريقـة للمؤلِّـف حقَّـق بهـا ذاتـه، وقـد صنعت انطلاقـاً مـن تجربـة معيشـة طبعـاً، ولكنـه قـد بحـث عنهـا، وتُعُمِّدت.

يجـب، لتبريـر مبـادئ كهـذه، أن نراهـن (وهـذا مـا سـنذكره) بـآن واحد، عـلى الأثـر، والمشـاركة المجـردة التـي يمكـن أن نقيمهـا عنهـا، ومـا نعـرف عـن المؤلّـف وحياتـه واعترافاتـه والتوضيـح السـيكولوجي.

يبـدي «جانسـون»[1]، في كتابـه عـن «مونتـين» الحـرص نفسـه عـلى أن (يلـمّ مـن خـلال أثـر بتقـدُّم تجربـة للـذات). وإن «إمانويـل مونيـه»[2] (لا يوقـف أبـداً، عـلى حَـدّ قـول مؤلِّـف مقدِّمـة الجـزء الثالـث لـ«مذكِّـرات على الطريـق»، تحـت نظرتـه المتفحِّصـة الحيـاة المتحرِّكـة لشـخص؛إنه انتظار الآخـر الـذي يهمّـه أن يكتشـفه كي يسـتطيع أن يعجـب بمـا هـو، دائمـاً، شـخص مطلـق، لا يمكـن التـصرُّف بـه. إذن، مـا هـو رائـع في قبـول هـذا الإنسـان أو ذاك أن يحيـا وفي مبِّرراتـه الأخـيرة لقبـول الحيـاة».

وأخـيراً، ألا يحـرص «ألبـير بيغـان»[3]، في كتابه عن «برنانـوس»، في نظرة بالغـة التفهُّـم التـي تواصل وتتمِّـم نظرة «دو بـوس»، على ترابـط «برنانوس» الإنسـان وعـالم «برنانـوس» معاً؟ «كان هـذا الروائي يمارس وظيفـة كهنوتية حقّـة بوسـائل كاتـب». إن اسـتنكاراته كانت اسـتنكارات نبيّ صـادرة عن رجل لم يكـن ينـدِّد بأكاذيـب عصره إلّا ليشـهد بطريقة أكثر تأكيداً لمـا تحدثه هذه الأكاذيـب مـن جـروح». هنا، توجد حيـاة الأثر ووحدتـه الروحية.

النقد و«القصد»: ولـكلّ هـذا، هـل يكفي- أيضـاً- إذا كان الأدب شـهادة

---

(1) فرانس جانسون: مونتين (1951).

(2) إمانويل مونيه: أمل اليائسين، مذكِّرات على الطريق، الجزء الثالث (1953).

(3) ألبير بيغان: برنانوس (1954). انظر كتابه أيضاً عن بسكال (1953). في هذه المجموعة «الكتّاب الخالدون» حيث نشرت مؤلَّفات للنقد البنّاء التي هي- ربَّما- أكثر تعبيراً.

حقّة والتزاماً، أن نبحث فيما وراء المدلولات الميتافيزيقية عن المعنى الروحي لحياة؟ ألا يجابه الكاتب نفسه والعالم، بواسطة اللغة، قبل كلّ شيء؟ أليس على الناقد، في هذه الظروف، أن يكون كلّ إحساسه منصبّاً على الزمن المنتقى، حيث ينعكس الإنسان ووعيه في الفعل. يجب أن نحرص على ألّا ننسى العمل الأدبي بحدّ ذاته، والذي ينكشف، في وسطه، قصد الوعي ومغامرة الإنسان. ويبدو جليّاً أن في هذا الاتّجاه الثالث - النقد الذي نسمّيه «القصد الأدبي» - يتركّز، حالياً، جهد «جورج بوليه»، و«جان بيار ريشار».

على هذا النحو، تابع «جورج بوليه»[1]، في سلسلة مقالات مرموقة جدّاً عن الكتّاب الفرنسيين العظام، تجربة نقدية غايتها الكشف عن نقطة الالتقاء بين الوعي والأشياء، من خلال الفترة الخاصّة، حيث تخلق- أدبياً- رؤيتها الخاصّة عن العالم.

فإذا كان «زولا» قد سعى، حتى في أسلوبه، إلى أن يصعّد اللحظة ليعطي انطباعاً عن جريان لا يرحم؛ فذلك لأن لديه إدراكاً للزمن المميّز، الذي يحدّد مشروعه الأساسي. يعبّر الأدب، دائماً، بالنسبة إلى «بوليه»، عن تجربة ما للزمن: تصبح هذه التجربة، حينئذ، نظام مرجع ليستخلص المعطيات الميتافيزيقية والشخصية- معاً- لأثر، أي لمجموعة جمل متلائمة. إن الزمن هو نفسه معبر عن «المسافة الداخلية»، حيث يتصارع الإنسان مع نفسه، ويلتزم بعمق يعيشه، ويبعد- على الصعيد الأفقي- مشاعر وكلمات.

كتب «جان بيار ريشار»[2] الذي لا يخفي إعجابه بـ«باشلار»، ولا بما يدين به لـ«بوليه»: «كان يبدو لي أن الأدب هو واحد من الأماكن التي ينفضح فيها، مع كثير من البساطة بل السذاجة، هذا الجهد للوعي ليدرك الكائن. وقد بذلت جهدي في الفهم ليتّجه نحو لحظات الإبداع

---

(1) جورج بوليه: «دراسات عن الزمن الإنساني»، أجزاء إيلون (1949 - 1968)، المسافة الداخلية (1952).
(2) جان بيار ريشار، أدب وإحساس (1954)، وشعر وعمق (1955)، العالم الخيالي لمالارميه.

الأدبي الأولى: تلك اللحظة التي يأخذ فيها العالم معنًى بواسطة العمل الذي يصنعه، بواسطة اللغة التي تومئ إليه، وتحلّ مشاكله على نحو ماديّ.

وسيعيش «ريشار» مع «ستاندال، وفلوبير، وبودلير، أو نرفال، هذه المغامرة التي- بواسطتها- يخطّ الكاتب طريقه، وسط ما هو إحساس، شاعراً باللقاء، مقدِّراً الكثافات، سابراً الفراغات، ساعياً إلى الموازنات أو اختلال التوازن. «إن ثمّة مشهداً، أو لوناً للسماء، أو انعطافاً لجملة، تضيء هذه الأشياء الاختيار الأخلاقي لالتزام ما؛ إن حلماً غامضاً للمخيِّلة الفعّالة أو المادِّيّة يلتقي- بالعمق- مع النظري الأكثر تجريداً في الفهم. وتتحقَّق بعض المواضيع الأساسية في الأشياء، بين الناس، في قلب الإحساس، في الرغبة أو في اللقاء، هذه المواضيع التي تتناغم- أيضاً- مع تأمُّل الزمن أو الموت الأكثر سرِّيّة.

الحكم النقدي والموقف «الدعائي»: إن الناقد، سواء أراد أن يكشف عن مفهوم للعالم أم أن يقرأ رسالة، لن يستطيع أن يبقى على الحياد. وبالفعل، بقدر ما يكون مفهوم الأدب الذي يكوِّنه النقد الفلسفي لذاته حقيقيّاً، فإن الناقد- باعتباره يكتب- «يشهد»، بكتاباته، عن رؤية للعالم وهو - شأنه شأن المؤلِّف- «في المعركة». وبالتأكيد، إنه من «سارتر» إلى «بيغان» و«بوليه»، قد أبعدت كلّ عقائدية؛ ولكن، لم يعد هناك أيّ بحث عن طمأنينة أولمبية، تعرف أنها مستحيلة على الناقد وجوديّاً، يبقى الفرد، أبداً، متجرِّداً، بلا «موقف» أو وضع، ولكنه «ملتزم»، دائماً، شاء ذلك أم أبى. وحتى لو كتب عن الماضي، فإنه يكتب باسم وضعٍ ما حاليّ، بالنسبة إلى التاريخ. «إن الرغبة في تجريد الناقد من تفضيلاته الشخصية، من ميوله، من ماضيه، من ثقافته، و- أكثر من ذلك- من قيمته، تعني- بالنسبة إليه- الحكم عليه بالبكم. (انظر: «إدموند ماني»).

إلّا أن التحيُّز لا يعني الحكم المطلق. إن النقد المتفهِّم، إذا اضطرّ إلى مواجهة الأثر فإنه يكون لديه تحيُّز الأصالة. إن النقد هو شرح مثبت. (يقول «س.ر.ماني»: «إن الأدب ملحق بالمعرفة الإنسانية في مناطق

جديدة، فإن النقد يبرز هذه الأراضي الجديدة ويقيم النجاح، «يخزن الغلّات»، وربَّما يكون متعمقاً[1]، فيضع - بماهيَّته - الكاتب «في قفص الاتِّهام»: هل يوجد تعبير؟ وعن أيّ شيء؟ هل هناك رسالة؟ وما هي؟ من ينادي الكاتب؟ وباسْم أيّ شيء؟ إنه آخر الأمر ارتباط رؤية العالم مع أصالة الرسالة التي هي حجر المحكّ. ولكن، فلنحدد ذلك، فمن وجهة نظر أكثر سعةً من وجهة النظر الماركسية، والتي تهتم بالتعبير بشدة «سواء أكان أصيلاً أم لم يكن» عن أيديولوجية طبقة. هل قال الكاتب شيئاً يطابق المشاكل التي يطرحها الوضع البشري في فترة ما؟ يجب أن يجيب عن هذا السؤال. وينتج عن ذلك، من جهة، أن النقد يطلب شيئاً من الأدب؛ شهادة مجدية، ومن جهة أخرى ليس للنقد أيّة مزية أدبية بحتة.

إن «نادو»، و«روا» يصيغان- بوضوح- متطلَّباتهما. إن الأوَّل، وقد جهد أن يعجب بـ«الأذهان القادرة على تجسيد قلق بيئة وعصر وآمالها، يسعى إلى «نوع من إثارة للشفقة»- هو مفعم بالاحتقار للكتاب الذين يقدّمون لجمهورهم غذاءً بلا طعم، ولا كثافة وجود. أمّا بالنسبة إلى «كلود روا»، «فإن الأدب يجب ألّا يكون فنّاً محتقراً لمجرَّد أن يعنى بشيء آخر، لأنه قد يحدث أن يصبح فردوساً مصطنعاً، وطريقة ساخرة بالوجود في مكان آخر، وتقنية لتفكيك التآزر».

ولهذا، سيكون النقد الفلسفي لا مبالياً، إلى حَدّ ما، بالقيمة الفنيّة للكتب، وأحياناً، كما في حال بلانشو، الذي يعلمنا- مسبقاً- أن النقد يقوم على منتهى اللامبالاة. وقد يحدث- أيضاً- أن التقنية والأسلوب - شرط أن يتوفّر كمال شكليّ، في أدنى الحدود- مرتبطان، بشدّة، «بمشروع» المؤلِّف. وهكذا، إن «الفنّ للفنّ» هو مجرَّد تعبير لموقف خاصّ متَّخذ أمام الواقع. إن مطابقة الأسلوب مع تقنية التعبير والرسالة هي الأصل.

---

(1) حينئذ، يصبح للنقد- كما يقول ر. دو لوبيه- تجريبياً، بقدر ما يقترن التقدُّم (الذي هو الإيقاع الخاصّ) بالأثر: «إنه يختبر ما إذا كان التجاوز ممكناً، فيما وراء التجاوزات التي حُقّقت».

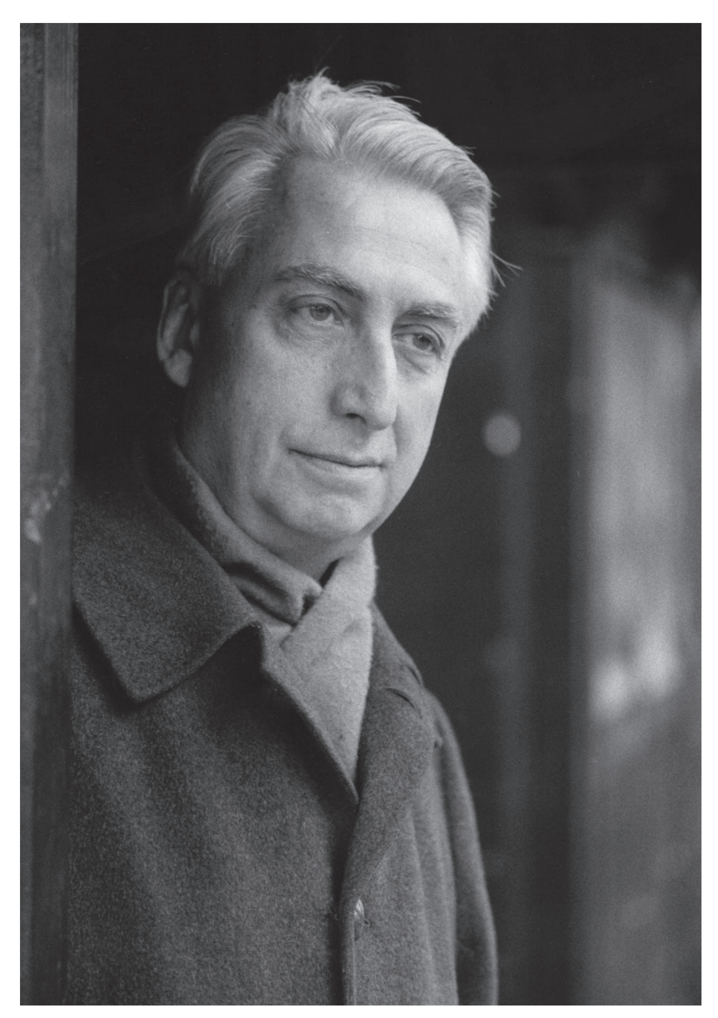
تقـول «ك. و - مـاني»: إن الطريقـة الوحيـدة المجديـة لتقديـر مزايـا الأثـر الأدبيـة، ليسـت أن يـدع الناقـد نفسـه، يهدهـده سـحر الأسـلوب الخـادع، بـل مجابهـة مـا عمل المؤلِّف مـع مـا أراد أن يعمله، ويحكم على موسـيقى جملـة، لابحـدّ ذاتها بـل بالنسـبة إلى مـا تريـد أن تعـبرِّ عنـه»، و- بمجمـل القـول- لا يوجـد معضلـة مضمـون متميِّزة عـن معضلة الشـكل: إن الكاتب الـرديء، هـو، دائمـاً، إنسـان لم يكتمـل خلقه.

نقد، أم مفهوم أدب؟: وهكـذا، تظهـر، إذن، المواضيـع الكبـيرة لنقـد متفهِّـم ومبـدع ودعـائي معـاً، نهـم للشـهادات والأصالـة في مواجهـة عالم لا يفتـأ يتبـدَّل. إننـا بعيـدون عـن مقاييس عميقة لفلسـفة مطلقـة مجرَّدة؛ لم يعـد الأمـر- بالنسـبة إلى الكاتـب- أن عليـه «أن يعـبِّر عـن الإنسـانية»، «إن الطبيعـة الإنسـانية» هـي، دائمـاً، ذاتهـا، أو «يـربّي النفـوس» بالأخـلاق المثـلى التـي يقترحهـا. إنـه «مسـؤول، ولكـن في مـكان وزمـن محدَّدَيْن. إن مهمَّتـه أن يأتينـا بأخـلاق، ولكـن بقدر ما يوجد، فقط، نضـال ضدّ الاغتراب، ولأجـل العدالـة، يتطلَّـب فلسـفة عمـل. إن الأثـر الفنّـي لا يجـد غايتـه في نفسـه»، إنـه وسـيلة اتِّصال، وهو وسـيلة عمـل لفترة تطـول أو تقصر. لكن، أليـس هنـاك خطـر مـن أن تنتهـي، في ظـروف كهـذه، إلى مفهـوم ضيِّـق للأدب؟ ونعنـي- أوَّلاً- مفهومـاً حَدَّدتـه- بشـدّة- ضرورات ارتبـاط الأدب بعـصر، فمنـذ الثلاثينيـات مـن هـذا العـصر، دخـل الأدب في أزمـة، شـعر الكاتـب- ثانيـةً- بضرورة طرح مشـكلة الإنسـان أمام فلسـفة إنسـانية بالية، وأمـام احـترام قيـم برجوازيـة أو فوضوية بشـكل برجوازي. ولقـد كان لدينا أمثـال «مالـرو»، و«بونانـوس»، و«كامـو»: إنهـم يكتبـون روايـات مواقـف، تعكـس قلـق الإنسـان المعـاصر، وتعـبر عـن مفارقـات السـاعة ويعبِّئـون كتبهـم بضمائـر نصف واعيـة، ونصف غامضة؛ إنـه أدب «بروميثوس»، وفق تعبـير «البيريـس»، متَّجـه ضدّ الريـاء المشـدوه المسـمّى بالبرجوازيـة، والرأسـمالية، وحتـى المسـيحية.

قـد يقـول بعضهـم: طبعـاً.. ولكـن، إذا كان أدب ملتـزم التزامـاً عميقـاً وقـد وُلِـد، فهـل ينبغـي أن يكـون كلّ أدب ملتزمـاً. ونحـن نضيـف: إن الأثـر

ليس لـه، في البـدء، أيّ عمـل سـوى أن يوجـد؛ فإذا مـا أدلي بشـهادة، فإن هـذا يكـون إضافـة عليـه، لأنه يصبـح- بالـضرورة- موضوعـاً اجتماعيـاً، وأن المجتمـع سيسـتخدمه بالشـكل الـذي يحتـاج فيـه إليـه.

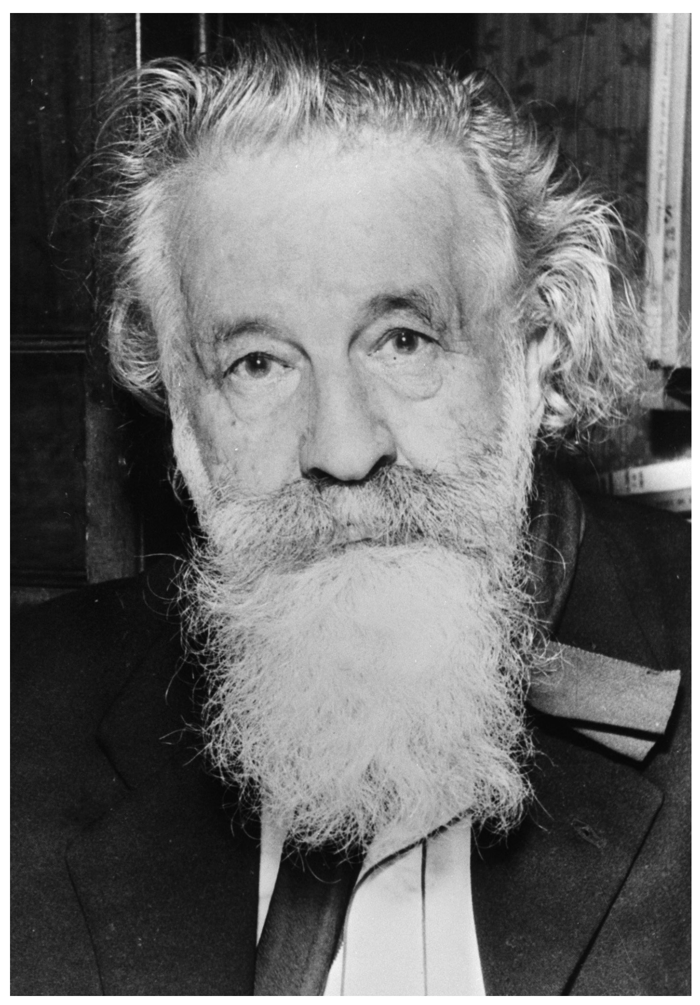
إنـه لمـن المؤكَّـد، بالنسـبة إلى نقـد يحكـم، فقـط، باسـم الترابـط، أو لصحّـة فكـرة كاتـب، والـذي يرفض- مثلاً- للشـعر كونه شـعراً، والذي يكون، أخـيراً، غريبـاً عـلى كلّ عموميَّتـه، أن يكـون هـذا النقـد ضيِّقاً جـدّاً. وبالفعل، إن النقـد الذي سـمَّيْناه «فلسـفياً» لا يدَّعي- مطلقاً- أن يكـون الطريق الوحيد الممكـن للوصـول إلى أثـر، ولا يدعي- أيضاً- أن كلّ أثـر يمكن أن يخضع لهذه الطريقـة في دراسـته. ولكـن، عـلى قـدر مـا يجمـع ويتجـاوز، كـما ذكرنـا في بدايـة هـذا الفصـل، بعـض المناهـج الأكـثر غنـى للنقـد الحديـث، يسـعى النقـد أن يكـون وعيـاً لـلأدب الذي يحيـا، أكثر من أيّ وقت مـضى، من نبضات الإنسـانية نفسـها، ولقـد تَـمَّ الاتفـاق عـلى أن الوعـي، في زمننـا هـذا، إن لم يكـن كلّ النقـد، فإنـه- عـلى الأقـلّ- جناحه السـائد.



Roland Barthes

رولان بارث

1980 – 1915



Gaston Bachelard
غاستون باشلار
1962 – 1884

خاتمة

علينـا، الآن، أن نلقـي نظـرة عامّـة: هـل مـن الممكن أن نجمع عـدداً من التأكيـدات المجديـة بالنسـبة إلى نـوع النقد، وموضوعه، وطرقـه، وأن نبدأ أوَّلاً بتلخيـص اتِّجاهاته الأساسـية والحاليّـة، معاً؟[1].

1 - هـل الناقـد حَكَـمٌ؟ أجـل: بمـا أننـا اتَّفقنـا عـلى أنـه ليس هـذا، فقط، وأنـه ذو صفـة أخـرى، كذلـك، فقلَّـما نجـد، اليـوم، حكّامـاً مـن العـصر الذهبـي للنقـد المطلـق، وإن «بانـدا»[2] الـذي حقّـر النقـد إلى مسـتوى الحكـم، يبـدو بمظهـر مـارق، لكـن يصعـب ألّا نحكـم، حتـى لـو أردنـا ذلك. يقـول لنـا «أندريـه تيريـف»: «إن كلّ نقـد يحمـل أحـكامَ قيـم، حتـى حـين يتظاهـر بالامتنـاع عـن ذلـك. لكـن النقـد، عـلى طريقـة «تيبوديـه»، يجـري اختيـاراً مسـبقاً، ولا يهتـمّ إلّا بالكتـب التي يستحسـنها العـصر، والحوادث الحالية، و«الرأي العام» لبعض حلقات محدَّدة بعناية»، وبالفعل:

---

(1) لهذا، قمنا بتحقيق بين النقّاد المعاصرين المرموقين. ونحن نشكر الذين تفضَّلوا بالإجابة عن الأسئلة التي وجَّهناها إليهم، والشواهد التي ليست ذات مرجع خاصّ، في الصفحات التالية، يجب أن تُعتبر كنخبة من الرسائل الشخصية.

(2) جوليان باندا، في كتابه «ما هو النقد؟» «عدد من N. R. F»، أيار، 1954. وانظر للكاتب نفسه «فرنسا البيزنطية» (1945)، مثال النقد العنيف والمنهجي وغير النافذ.

- إمّا أن يعتبر الناقد أن من واجبه ألّا يحكم؛ نظراً لأنه اتَّخذ هذا المبدأ؛ لكنه يستحيل عليه أن يتمسَّك به، ويلخص «كلود روا» ذلك، بطريقة ممتازة، فيقول: الحكم؟ «يجب ألا يحكم الناقد، بالضرورة، لكنه لا يستطيع أن يفعل خلاف ذلك، على وجه الدقّة؛ فإن لديه سلَّماً من القيم، قد بُنِي عليها فكره، وأنه ليعي ذلك، على نحو قويّ أو ضعيف، وأن يرفض القيم؛ فهذا يعني قيمة».

- وإمّا أن يرفض الناقد أن يحكم، بدافع من النزاهة الفكرية وعدم وجود اليقين؛ فلا يكون وضعه، حينئذ، إلّا مؤقَّتاً (كأخلاق ديكارت) وغير مجدٍ، وهذا اعتراف «بيغان» بعدائه للحكم: «أن تحكم؟ كلّا. إن عصرنا لا يملك اليقينات المشتركة (الاجتماعية، والأيديولوجية) التي استطاعت، في أزمان أخرى، أن تعطي السلطة لنقد حكم ملفوظ، ولا المبادئ الجمالية، التي لا يمكن الجدال فيها، هي التي تستطيع أن تؤدّي إلى تسلسل». إننا نفهم جيِّداً.. وماذا لو ملك النقد هذا اليقين، وهذه المبادئ؟ و«بيغان» الإنسان، ألم تكن له معتقداته، التي تشفّ في الناقد؟

2 - هل الإيضاح «العلمي» للمؤلَّفات ضروري؟ يميل الصحافيون الذين هم- عامّةً- انطباعيون، بحكم الضرورة، إلى القول مع «جان جاك غوتيه»: «إن هذا لا يأتي بشيء»، وهذا خطأ. هناك خطر، فقط، هو أن نعتبر الشرح كنهاية في حَدّ ذاتها، لا وسيلة، أو أن نخلط غاية خاصّة نحدِّدها جيّداً، بالنسبة إلى النقد (وهذا ما فعل باشلار)- مثلاً- مع غائيَّته الأساسية. إن المناهج العلمية ممتازة في نوعها، وأحد هذه المناهج الذي هو سعة العلم، مهما قيل عنه، سيظلّ مُتَّبعاً. وإذا لم يكن ثمّة أيّ منهج، كما يقول «بيغان»، «يحلّ محلّ الحدس المباشر»، فإن كلّ واحد يمكن أن يسمح، في درجات مختلفة، وعلى مستويات متنوِّعة، بالانتقال من الحدس الساذج إلى الحدس الناضج، و- بمجمل القول- أن نضمن الموضوعية، ونقطع، على نقاط جزئية، التعرُّف إلى

الأصالـة. وربّمـا تكـون محاولـة «إتيامبـل»، و«غـي ميشـو»[1] جيِّـدة في محاولـة دمـج صيـغ الفهـم هـذه.

بقـي أن «الأثـر المكتـوب» هو الذي يجب أن يبقى موضـوع النقد الأدبي. «وليـس خلقـه» «بانـدا»، وإن حَـذَرَ «روا» مـشروع «تجـاه نقـد يدَّعـي شرح أثـر، لا أن يـشرح مـا لا يوجـد في هـذا الأثر».

3 - أن ننقـد؛ أليـس هـذا يعنـي أن نفهـم، أوَّلاً؟ فلنحـذر. إن الفهـم يتأرجـح بـين هـذا الجهـد لإعـادة بنـاء شـخصية تنعكـس- أدبيّـاً- في الأثـر «دو يـوس» وبـين عمـل البناء من جديد لفلسـفة باطنيـة «ك. أ. ماني»، أن نتَّفـق مـع شـخص أو ندرك، بواسـطة العقـل، مركز منهـج. إن الإفراط في كلّ مـن هذيـن الطريقَـيْن خطر. يقـول «جان غرونيه»: «إن الآثـار هي أفكار اختـارت أفـراداً مـا، لتجـد وسيلة تعـبِّر بهـا عـن نفسـها». بالطبـع. ولكن، إذا أردنـا أن «ننقـل» الموقـف الأسـاسي للكاتـب عـن طريـق كتابـة مجرَّدة، فإننـا نخـون الأثـر، و- بالعكـس- إن الاتِّحـاد مـع «نفـس» فرديـة يفلت من الموقـف النقـدي الـذي هـو بحكـم الـضرورة «بعيـد». وبالفعـل، إن قـوام الموهبـة، كي لا تخـون الأثـر ولا النقـد، مـردُّه إلى أن نتوصَّـل إلى رؤيـة للعـالم، وأن تشـارك في سرّه بواسـطة طـرق خلّاقـة، لا تخلـو مـن الشـعر. إن «جـان بـولان»، الذي يظهر أثره كنوع من النقد السـامي فوق كلّ نشـاط

(1) اتيامبل: سلامة الآداب، فصل «عن النقد» (1952). إنه يبحث عمّا يمكن أن تكون عليه مقاييس الحكم النقدي ومناهجه، وفي النهاية لا يجدها؛ لذلك «فإن النقد الوحيد هو نقد التفصيل» ومن جهة أخرى «إن النقد يدخل كلّ موارد الفكر والحواسّ.

«غي ميشو»، في مقدمته «العلم والأدب» (1950) يشرح أنه كي يُتوَصَّل إلى حدس رئيسي للمؤلّفات، يجب استخدام منهج جدلي يدمج التحليل والتركيب. إلّا أن ذلك غير ممكن، إلّا إذا كانت «الرسائل» التي أمنها علم النفس وعلم الاجتماع الأدبي قد وضعت تحت تصرُّفه، تماماً. من هنا، تأتي فكرة (ونجد هذه الفكرة- أيضاً- لدى الأميركي «هيمان»، الذي يريد نقداً يدمج كل صيغ المحاذاة الممكنة لأثر) «إقامة فرق حقيقية للبحث»، بشكل تكون فيه «مترابطة ومرتَّبة مختلفُ أعمال الاختصاصيين». إنه لمن المؤسف أن يرى ميشو أن من الضروري تأسيس هذه المفاهيم السليمة على مفهوم غامض لنقد جامعي» ذي اتِّجاهات صوفية، موضوعه «الفلسفي» بعيد جداً عن الجدِّية. وإنه لمن المؤسف- أيضاً- أن علم النفس يرتبط، عند هذا المؤلّف، بـ«القدرات المتطابقة»، أو بعلم طباع شطحي.

لكننا نستطيع أن نقدر أفكار «غي ميشو» عمّا يجب أن يكون عليه تحليل الحواس وبناء الأثر، والبحث عن مواضيع.. وغير ذلك.. وهي أفكار قد حدّدت بعد «جان بريفو»، للنقد الجامعي، بطريقة مرموقة.

أدبي ونقدي، يتحدَّث، بدقّة كبيرة، عن «مشاركة السرّ» وعن «مشاركة دقيقة»[1]؛ وبهذا، إن النقد يتجاوز تناقض المنهجية والعلمية. بكلمة مختصرة: يبدو أن النقد بواسطة التفهُّم المبدع، يجد تبريره مع كثير من التحفُّظ، وإن من الملائم أن نجيب بـ(نعم) على السؤال المطروح.

4 - هل يمكن أن يكون نقد بلا «مقاييس»؟ كلّا، وحتى لو كان هدفه- بتعبير دقيق- هو الكشف عن «سرّ»، بالمعنى الذي يقصده «بولان» فإن حكماً باطنياً يتدخَّل. ويكون المقياس، عند بعضهم، «الدليل على انحراف شخصي»، أو الشعور بكونه معلَّقاً بواسطة أثر - هناك آثار «تسكن وتبقى» فينا، وهناك آثار لا تستطيع ذلك- بعضهم يتساءلون عمّا «إذا كان المؤلِّف يعرف ما يريد قوله»، و«إذا كان يعرف كيف يقوله» «تيريف». بعضهم يعتبر الأسلوب أكثر الأشياء تعبيراً عن الشخصية، ويبحثون مثل «أندريه روسو»[2] «عن الحقيقية الباطنية» لكتّاب سُبِرت أغوارهم من خلال رسائلهم في التعبير. ومن البديهي أن مقاييس التقدير التي لا تكون واعية، في الغالب، مرتبطة جدّاً بوجهة نظر الناقد؛ لهذا إن مقاييس الأصالة قد تكون أكثر قبولاً- على العموم- في الوقت الحاضر، وذلك عائد إلى تقدّم النقد العلمي، والنقد الفلسفي المعاصرَيْن.

أخيراً، إن كلّ الذين لا يستطيعون أن يكشفوا، بطريقة كاملة، هذه «الأصالة» التي يصل إليها، فقط، الذين لديهم فيما وراء التقنيات في التنقيب، وفق تعابير «بيغان»، «موقف تلقّ» ورغبة حارّة في أن يعرفوا ما هو الموضوع، ورغبة في الاتِّصال بالأثر». ويجد النقد نفسه- بالنسبة إليهم- «رذيلة مثل الشعر، ويجيب عن نفس النداء السريّ، الحيّ الذي لا يقاوم..».

لكن، فلنحذر من الخطأ: أن يكون الناقد حاكماً يقول إن مؤلّفاً أدبياً

---

(1) فن مفاتيح الشعر، (1944): انظر، أيضاً: أزهار تارب أو الرعب في الآداب (1941)، ف. ف. أو الناقد 1945، مقدمة صغيرة لكلّ نقد (1951)، وم. ج لوفير، جان بولان (1949).

(2) أندريه روسو، أدب القرن العشرين (1937 - 1949)، المقدِّمة في الجزء الأوَّل.

يستحقّ- أوَّلاً- أن يؤخذ بعين الاعتبار، «يوجد» أو لا يوجد، وأن تكون العلوم التابعة مضموناً لا يمكن الاستغناء عنه، وإن كانت غير كافية؛ وأن يكون الهدف الأساسي التفهُّم الحيّ والاستقبالي؛ وأ- خيراً- أن يكون لكلّ نقد مقاييسه- إن كل هذه ليست إلّا استنتاجات من الوقائع. إن وجود النقد كنقد، في كلّ أشكاله، غير كافٍ لتبريره ولتأسيسه. يستطيع، فقط، نقد النقد الذي هو نموذج «للمعرفة المبهمة»، كما يقول «بولان»، أن يؤمِّن له أساسه الحقيقي.

لكن، وفق أيّة معايير تنتقد النقد نفسه؟ إننا ننتهي، أخيراً (وقد شعر بذلك- جيّداً- النقد الفلسفي، وإن كان كلّه قابلاً للنقاش) إلى إعادة النظر في جوهر العمل الأدبي، الذي يشكِّل العمل النقدي- بالنسبة إليه- قسماً متمِّماً بطريقة فيها كثير من المفارقة. كما يشكِّل، بنوع ما، وعياً به. طرح لمناقشة متعاضدة، موضّحة سرّ الكلمات، وإقامة علم جمال، ليس قبلياً، بل فينومينولوجياً صرفاً. إن بريس باران[1]، ورولان بارت[2] اللذين يدرس أحدهما ظاهرة التعبير، ويبحث الآخر عن أخلاق للغة كامنة في كلّ أدب، يسهمان في الإجابة عن المعضلة الرئيسية. وخاصّة حين يتّهم «بولان» اللغة والآداب «وهذا ما يسمِّيه بالرعب» برغم نفسه، قبل أن يقيم يقيناً، أن يأخذ- أوَّلاً، كموضوع للمعرفة- الوسيلة نفسها التي تعرف بها موضوعاً، وهي الطريقة الوحيدة لتجنُّب «المفارقة» وتجاوز التناقض؛ وهكذا، إنه يسعى إلى تبرير نقده بنقد من الدرجة الثانية يفترض- أوَّلاً- أن الموضوع معالج ليحلّه بطريقة أفضل، و- أخيراً - إن محاولة «غايتان بيكون» في كتابه «الكاتب وظلّه»، في إقامة روابط جدلية على نقائض الهويّة التي كانت تفهم سابقاً، بين النقد وعلم الجمال «على النقد أن يتجاوز نفسه في مجال علم الجمال، ولكن لا يمكن التوصُّل إلى علم الجمال إلّا انطلاقاً من النقد»، ذات فضل في أن تهاجم- بوعي- مشكلة «الماهية» التي هي- بلا شّك- مشكلة فلسفية.

(1) بريس باران، أبحاث عن طبيعة اللغة ووظيفتها.
(2) رولان بارت، الدرجة الصفر من الكتابة (1953).

الفهرس

صدر في سلسلة

كتاب الدوحة

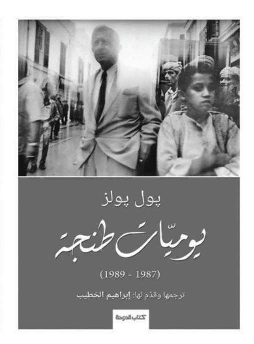
	2011	
1	طبائع الاستبداد	عبد الرحمن الكواكبي
2	برقوق نيسان	غسان كنفاني
3	الأئمة الأربعة	سليمان فياض
4	الفصول الأربعة	عمر فاخوري
5	الإسلام وأصول الحكم - بحث في الخلافة والحكومة في الإسلام	علي عبدالرازق
6	شروط النهضة	مالك بن نبيّ
7	صلاح جاهين - أمير شعراء العامية	محمد بغدادي
	2012	
8	نداء الحياة - مختارات شعرية - الخيال الشعري عند العرب	أبو القاسم الشابي
9	حرّية الفكر وأبطالها في التاريخ	سلامة موسى
10	الغربال	ميخائيل نعيمة
11	الإسلام بين العلم والمدنيّة	الشيخ محمد عبده
12	أصوات الشاعر المترجم - مختارات من قصائده وترجماته	بدر شاكر السياب
13	امرأتنا في الشريعة والمجتمع	الطاهر حداد
14	الشيخان	طه حسين
15	ورد أكثر - مختارات شعرية ونثرية	محمود درويش
16	يوميات نائب في الأرياف	توفيق الحكيم
17	عبقرية عمر	عباس محمود العقاد
18	عبقرية الصدّيق	عباس محمود العقاد
19	رحلتان إلى اليابان	علي أحمد الجرجاوي/صبري حافظ
	2013	
20	لطائف السمر في سكان الزُّهرة والقمر أو (الغاية في البداءة والنهاية)	ميخائيل الصقال
21	ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل
22	في مديح الحدود	ريجيس دوبريه
23	الكتابات السياسيّة	الإمام محمد عبده
24	نحو فكر مغاير	عبد الكبير الخطيبي
25	تاريخ علم الأدب	روحي الخالدي
26	عبقرية خالد	عباس محمود العقاد
27	أصوات الضمير	خمسون قصيدة من الشعر العالمي
28	مرايا يحيى حقي	يحيى حقي

29	عبقرية محمد	عباس محمود العقاد
30	عبدالله العروي من التاريخ إلى الحب	حوار أجراه محمد الداهي
31	فتاوى كبار الكتّاب والأدباء في مستقبل اللّغة العربيّة	مجموعة مؤلفين
	2014	
32	عام جديد بلون الكرز (مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد)	ترجمة: شرف الدين شكري
33	سِراج الرُّعاة (حوارات مع كُتاب عالميّين)	خالد النجار
34	مقالة في العبودية المختارة (إيتيان دي لابويسيه)	ترجمة: مصطفى صفوان
35	عن سيرتَي ابن بطوطة وابن خلدون	د.بنسالم حِمّيش
36	حي بن يقظان - تحقيق: أحمد أمين	ابن طفيل
37	الإصبع الصغيرة - ترجمة: د.عبدالرحمن بوعلي	ميشال سار
38	محمد إقبال - مختارات شعرية	محمد إقبال
39	تزفيتان تودوروف (تأمُّلات في الحضارة، والديموقراطية، والغيرية)	ترجمة: محمد الجرطي
40	نماذج بشرية	أحمد رضا حوحو
41	الشرق الفنّان	د.زكي نجيب محمود
42	تشيخوف - رسائل إلي العائلة	ترجمة: ياسر شعبان
43	إلياس أبو شبكة «العصفور الصغير»	مختارات شعرية
	2015	
44	لماذا تأخر المسلمون؟ ولماذا تقدم غيرهم؟	الأمير شكيب أرسلان
45	مختارات من الأدب السوداني	علي المك
46	رحلة إلى أوروبا	جُرجي زيدان
47	المُعتمدُ بنُ عبَّاد في سنواته الأخيرة بالأسر	د.عبدالدين حمروش
48	تاريخ الفنون وأشهر الصور	سلامة موسى
49	من أجل المسلمين	إيدوي بلينيل - ترجمة: عبداللطيف القرشي
50	زِينة المعنى (الكتابة، الخط، الزخرفة)	يوسف ذَنّون
51	الواسطة في معرفة أحوال مالطة	أحمد فارس الشدياق
52	النخبة الفكرية والانشقاق	د. مُحسن الموسوي
53	ياسمينة وقصص أخرى	إيزابيل إيبرهاردت
54	آباي (كتاب الأقوال)	ترجمة وتقديم: بوداود عمير
55	مأساة واق الواق	ترجمة: عبدالسلام الغرياني
	2016	
56	بين الجزْر والمدّ (صفحات في اللّغة والآداب والفنّ والحضارة)	محمد محمود الزبيري
57	ظلّ الذّاكرة (حوارات ونصوص من أرشيف «الدوحة»)	مي زيادة
58	الرحلة الفنّية إلى الديار المصريّة (1932) تحقيق: رشيد العفاقي	قسم التحرير «مجلّة الدوحة»
59	قيصر وكليوبترا	أليكسي شوتان -تعريب: عبد الكريم أبو علو
60	الصين وفنون الإسلام	إسماعيل مظهر
61	براعمُ الأمل (مُختارات شِعْريّة للكاتب الصيني وانغ جو جن)	ترجمة: مي عاشور
62	التّوت المُرّ	محمد العروسي المطوي
63	درب الغريب	غونار إيكليوف
64	من والد إلى ولده	أحمد حافظ بك
65	التلــــميذ	بول بُورجيه
66	ملحَمة جلجامِش	تقديم وترجمة: طه باقر
67	أريجُ الزّهر	الشيخ مصطفى الغلاييني

2017		
68	اعترافات إنسان	محمّد فريد سيالة
69	مريود	الطيب صالح
70	المقالات الصحفية	عبدالله كنون
71	قصص قصيرة	نجيب محفوظ
72	بول بولز - يوميات طنجة	إبراهيم الخطيب
73	فنّ الحَياة	سلامة موسى
74	أَقْوَمُ الْمَسَالِكِ فِي مَعْرِفَةِ أَحْوَالِ الْمَمَالِكِ	خير الدين التونسي
75	كتاب الأخلَاق	أحمد أمين
76	رِحْلَةٌ جَبَلِيَّةٌ رِحْلَةٌ صَعْبَة	فدوى طوقان
77	قِطافٌ (مُختَارَات مِن اَلْقِصَّةُ الْقَصِيرَةُ فِي قَطَر)	مجموعة من الكتاب
78	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية (من شَرقي إفريقية إلى غربيها) ج: 1	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
79	الرحلة الجوية في المركبة الهوائية. ج: 2	جول غابرييل فيرن، ترجمة: يوسف اليان سركيس
2018		
80	مذكرات دجاجة	إسحق موسى الحسيني
81	ماذا يقول غاندي عن اللاعنف والمقاومة والشجاعة؟	نورمان ج. فينكلستاين- ترجمة: أحمد زراقي
82	نشأة اللوحة المسندية في الوطن العربي	د. نزار شقرون
83	مِن سِيَر الأَبْطَال والعُظَمَاءِ القُدَماء	إس. إس. بيو - ترجمة: يعقوب صروف - فارس نمر
84	مقالاتٌ في الأدب العربيّ	إغناطيوس كراتشكوفسكي
85	سِرُّ النَّجَاحِ	صموئيل سمايلز - ترجمة: يَعقُوب صَرُّوف
86	مِنْ آثَارِ مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور	مُعَاوِيَة مُحَمَّد نُور
87	إِنشَاءُ المُكَاتَبَاتِ العَصْرِيَّة	أحمد الهاشمي
88	أجراس أكتوبر - مُخْتَاراتٌ مِنَ الشِّعْرِ السُّوفْييتِّي	ترجمة: عبدالرحمن الخميسي وآخرين
89	حكايات من لافونتين	اختارها وترجمها: جبرا إبراهيم جبرا
90	مع بورخيس	ألبيرطو مانْغيل - ترجمة : إبراهيم الخطيب
91	الرواية الجديدة والواقع	لوسيان جولدمان، ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، جينفياف مويلو. ترجمة: رشيد بنحدو
2019		
92	غزلان الليل (حكاياتٌ شعبيَّة أمازيغيَّة)	إميل لاوست - ترجمة: إدريس الملياني
93	الذُّبَابَةُ	المؤلف: جورج لانغلان - ترجمة: خليفة هزّاع
94	ترجمة النفس (السيرة الذاتية عند العرب)	عبد اللطيف الوراري
95	صندوق العجائب	أحمد الصفريوي - ترجمة: رشيد مرون

من إصدارات سلسلة كتاب الدوحة

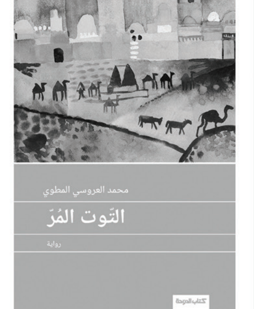




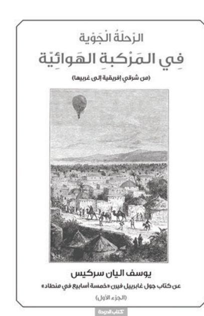


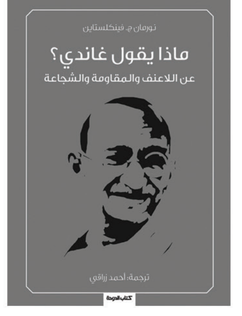


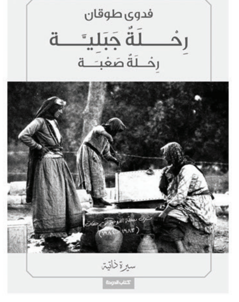




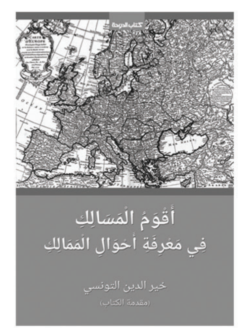












لقد عمدنا، إلى دراسة كلّ من النقّاد المرموقين في كتاباتهم النظرية، إلّا أننا حاولنا- قدر الإمكان- أن نقابل النظرية بالتطبيق. ذلك أن النقد- بوصفه فنّاً- يحتوي على كثير من الالتباس، لم يستطع حتى كبار النقّاد أن ينجوا منه: فقد يخفي ناقد يعنى بالنظريات، في إِهَابِه، ناقداً انطباعياً بالغ الاقتناع، أو أن يَنتُج أفضل شيء يأتي به ناقد متحمِّس لمذهبه، عن عدم إخلاصه لمذهبه المزعوم...

من بين مشاكل المنهج، يبدو لنا أن أهمّها هي المشكلة التي تطرح الأسئلة الآتية: هل يستطيع الناقد، كي يشرح أثراً أدبياً ويحكم عليه، أن يبحث عن أسس ومقاييس موضوعية في عقيدة أو في علم؟ وهل يجب عليه ذلك؟ أو هل ينبغي- على عكس ذلك- أن يبقى محصوراً في ذاتيّته، ويعترف بأن النقد لا يستطيع أن يتوصَّل إلى أيّ تعيين حقيقي؟ وهل يمكن تجاوز هذه المعضلة المغلقة؟ إن الأجوبة المختلفة عن هذه الأسئلة هي التي تشكِّل مخطَّط هذا الكتاب..

كارلوني و فيلو
1955



